i.a.richards

● Comunicarea și artistul ● Normalitatea artistului ● Haosul teoriilor criticii ● O teorie psihologică a valorii ● Definiția poeziei ● Poezia și convingerile ● Analiza unei poezii ● Puterea cuvintelor ● Despre modul de a privi un tablou ● Impasul teoriei muzicii ● Înțelesul frumosului ● Artă, joc, civilizație ●

principii ale criticii literare

editura univers

Coperta colecției de
SERGIU GEORGESCU

I. A. RICHARDS
PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM — 1971

London,
Routledge and Kegan Paul Ltd.

I. A. RICHARDS ȘI C. K. OGDEN
THE MEANING OF MEANING — 1969

London
Routledge and Kegan Paul Ltd.

ÎN COLECȚIA „STUDII"

Au apărut:

I. DAVÎDOV	— Arta și elita
NORTHROP FRYE	— Anatomia criticii
RENÉ GIRARD	— Minciună romantică și adevăr romanesc
ANTONIO GRAMSCI	— Scrieri alese
FRANZ MEHRING	— Pagini despre literatura germană
MIHAI NOVICOV	— Scriitori ruși
MARCEL PETRIȘOR	— Curente estetice contemporane
MARIAN POPA	— Călătoriile epocii romantice
HERBERT READ	— Originile formei în artă
LEONIDA TEODORESCU	— Dramaturgia lui Cehov
TZVETAN TODOROV	— Introducere în literatura fantastică
B. TOMAȘEVSKI	— Teoria literaturii. Poetica
PHILIPPE VAN TIEGHEM	— Marile doctrine literare în Franța

În pregătire:

CARLOS BOUSOÑO	— Teoria expresiei poetice
VERA CĂLIN	— Romantismul
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA	— Renașterea sau dialogul artelor
G. R. HOCKE	— Manierismul în literatură
RICARDA HUCH	— Romantismul german
IURI LOTMAN	— Studii de tipologia culturii
ROMUL MUNTEANU	— Literatura europeană în secolul luminilor
TUDOR OLTEANU	— Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea
• • •	— Retorică generală

PRINCIPII
ALE
CRITICII LITERARE

I. A. RICHARDS

În românește de
FLORICA ALEXANDRESCU

Cuvînt înainte de
ANCA ROȘU

București, 1974
EDITURA UNIVERS

I. A. RICHARDS ŞI ÎNNOIREA CRITICII LITERARE.

1. TRADIŢIE ŞI TALENT PERSONAL.

DESPRE IVOR ARMSTRONG RICHARDS se poate spune că este tot atît de mult citat pe cît e de citit. Valoarea operei sale în sine reclamă o atenţie egală cu cea acordată influenţei pe care ea o exercită în lingvistică şi critica literară: Charles Morris îl recunoaşte ca precursor al unei ştiinţe generale a semnelor[1], Stuart Chase îl consideră alături de colaboratorul său Ogden şi de Korzybski drept fondator al unei semantici generale[2], reprezentanţii *New Criticism*-ului[3] îl citează ca principală sursă teoretică a sa. Ca autoritate în materie de critică Richards nu are decît un singur rival: T. S. Eliot.

Rivalitatea cu Eliot — o rivalitate pur intelectuală, care nu l-a împiedicat de pildă pe Richards să se refere totdeauna cu înaltă consideraţie la poezia acestuia din urmă — poate să pară surprinzătoare cîtă vreme doctrinele lor dezbat aproape aceleaşi probleme; diferenţele se manifestă însă cu destulă pregnanţă în modul de abordare. Aşa încît, raportarea lor nu trebuie să se facă neapărat sub semnul opoziţiei. Să nu uităm că Eliot este un american care descoperă şi admiră tradiţia engleză, care se înrădăcinează în ea. Pe de altă parte, Richards este un englez strămutat în America, încercînd să rupă cu tradiţia engleză, fără să izbutească niciodată deplin. Eliot doreşte instaurarea unui nou tip de clasicism, Richards propune o abordare ştiinţifică a fenomenului estetic. Nu e locul aici să aprofundăm această incompatibilitate, dar nu se poate să nu vedem la originea ei reacţiile diferite ale celor doi protagonişti faţă de mentalitatea scientistă dominantă în epocă. Unul se disociază prin invocarea unei tradiţii şi a unei ţinute impersonale, celălalt încearcă o soluţie de integrare.

Din punct de vedere stilistic diferenţa apare încă mai evidentă: frazele drepte, simetrice ale lui Richards caută rigoarea; îndrăzneala retorică şi bogăţia de metafore ale lui Eliot verifică potenţele stilului aluziv,

[1] Charles Morris, *Signs Language and Behaviour*, 1946.
[2] Stuart Chase, *The Tyranny of Words*.
[3] Richards e citat sau pomenit de majoritatea noilor critici, între care J. Crowe Ransom, Cleanth Brooks, William Empson.

sugestiv, niciodată direct. Dar diferența fundamentală trebuie căutată în altă parte.

Richards se deosebește de Eliot prin aceea că este un teoretician pe cînd al doilea, cu toate încercările de formulare exactă a crezului său critic, excelează în observație și analiză.

Critica engleză, în ciuda inevitabilei sale insularități, a cunoscut în linii mari aceeași dezvoltare ca și cea de pe continent, cu perioade în care a predominat fie nota legiferatoare, prescriptivă, fie cea analitică, descriptivă, fie generalizarea teoretică. Apariția lui Richards marchează un moment de trecere de la descriptivism la teoretizare. În opinia unora [4], el este primul estetician autentic după Coleridge, știut fiind faptul că în perioada victoriană critica se dezvoltă sub imperativul studiului istoric. Prestigiul de teoretician al lui Richards e dublat de calitatea lui de critic profesionist. Mulți, foarte mulți critici englezi sau americani au fost poeți, (fenomenul e prezent și în Europa), încercînd să construiască o poetică — să justifice și să afirme modul în care ei înșiși își concepeau poezia — activitate meritorie dar nu lipsită de un anume amatorism. Richards nu mai este un poet critic, el este un critic ca atare (deși a încercat si poezia [5]) ridicîndu-se la un alt nivel de înțelegere a artei și de valorificare a ei pe plan afectiv uman. Cărțile sale au ambiția să fie, după propria lui expresie, „mașini de gîndit", care să reconsidere vechile teme într-o lumină modernă.

La o primă lectură, iconoclastia lui Richards ar putea să pară abuzivă. Șocul e provocat de terminologie și de criteriile neapărat științifice după care își ordonează el teoria literară. Impunerea unor termeni preciși i se pare necesară pentru a lichida diletantismul și impresionismul, pentru a pune capăt „haosului teoriilor critice". Totuși Richards nu e nici atît de singur și nici atît de împotriva tuturor cum vrea să pară. Dovadă sînt nu numai punctele de interferență cu Eliot, dar și unele idei apropiate de cele ale lui Edmund Burke (sec. 18) [6], sau contactul spiritual cu Coleridge care, după unii comentatori, a produs o schimbare în evoluția gîndirii sale. Pragmatismul și pozitivismul lui Richards se afiliază

[4] George Watson, *The Literary Critics*, Penguin Books, 1968.

[5] Printre volumele de poezie, de menționat *Goodbye Earth and Other Poems*.

[6] Richards definește experiența estetică drept o „aptitudine", ceea ce amintește de distincția pe care Burke o făcea între încîntare (*delight*) și plăcere (*pleasure*), v. Guido Morpurgo-Tagliabue, *Esthétique contemporaine*, Marzorati, 1969, p. 223.

la tradiția criticii naturaliste americane (Dewey, Santayana), și încadrarea lui pe o linie de gîndire continental europeană, reprezentată pe de o parte de Croce, pe de alta de vitalismul de sorginte schopenhaueriană al unui Guyau [7], este perfect posibilă. Richards este indubitabil un șef de școală și opera lui considerată în întregul ei are un caracter cu totul aparte, fără a se desprinde însă complet de tradiția din care s-a dezvoltat. Părți ale teoriei sale pot fi legate de diferite alte curente de gîndire, asociațiile pe care scrierile sale le sugerează sînt numeroase.

Contribuția principală a lui Richards la dezvoltarea criticii literare constă în a fi impus reconsiderarea literaturii sub aspectul ei dinamic, de proces la care participă în egală măsură artistul și publicul: „Cei doi pilaștri pe care trebuie să se sprijine o teorie a criticii sînt explicarea valorii și explicarea comunicării" [8].

2. ROSTUL POEZIEI ȘI ROSTUL CRITICII.

Ca gen literar independent proza critică a căpătat în secolul douăzeci o importanță atît de covîrșitoare încît i-a condus pe unii exegeți la ideea că este genul în care se scrie cel mai mult pe cele două țărmuri ale Atlanticului. Fenomenul e firesc dacă ne gîndim la ponderea din ce în ce mai mare pe care științele exacte o ocupă în spiritualitatea omenirii și la faptul că arta e amenințată să fie socotită nefolositoare, superfluă. În astfel de condiții, critica devine un mod necesar de a apăra poezia, de a-i descoperi și stabili locul și drepturile. Poeții se explică, criticii explică, rostul artei este adus din ce în ce mai mult în discuție.

Critica naturalistă americană, reprezentată de cîțiva străluciți contemporani ai lui Richards (G. Santayana, J. Dewey, A. N. Whitehead) vede rolul artei în a suplini o reconciliere a impulsurilor, o ordonare a lor imposibilă pe planul real. Arta își găsește vocația pragmatică de a satisface nevoile spiritului, de a compensa lipsurile realului pe plan imaginativ. Valoarea ei este de natură etică.

În elaborarea teoriei sale literare, Richards pleacă de la un punct de vedere asupra valorii artei similar celui naturalist. Intenția mărturisită a lui Richards este să exprime valoarea în termeni psihologici. Psiho-

[7] G. Morpurgo-Tagliabue, op. cit., p. 220.
[8] I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge, 1963, p. 29, p. 43 în prezentul volum.

logia este instrumentul principal de cercetare de care el se folosește, dar modul în care o face este fundamental diferit de ceea ce în general se înțelege prin critica psihologică. David Daiches [9] vorbește despre trei moduri în care psihologia a pătruns în critica literară. Primul este de esență freudiană, concentrînd atenția asupra procesului creator la artist, și încurajînd cercetarea biografică. Un altul, dezvoltat sub influența lui Jung, este studiul mitului și al simbolului ca simptome ale psihologiei colective. Al treilea este ceea ce Daiches denumește utilitarismul psihologic al lui Richards.

Pe Richards nu îl interesează psihologia artistului sau a personajelor sale. Modul în care Richards abordează psihologia operei de artă comportă o deplasare a accentului de la artist la receptor. Punctul de vedere psihologic este angajat nu pentru studiul reacțiilor creatorului ci mai degrabă pentru sondarea atitudinii publicului. Richards respinge „psihologismul", exagerarea importanței proceselor mentale și a instinctelor artistului. El este interesat de psihologie mai mult în relație cu opera și cu efectul ei. Felul deosebit în care artele acționează asupra spiritului uman le asigură standardul moral și un loc în rîndul valorilor create de om.

Organismul primește din afară o serie de impulsuri dezordonate, haotice care trebuie aranjate, organizate, ierarhizate, scopul fiind satisfacerea impulsurilor interne. Măsura în care această ordonare, ierarhizare, este eficientă dă valoarea ei: „Astfel, meritul unei alcătuiri sistematice se cîntărește în pierderi, în impulsuri zădărnicite ori nesatisfăcute și în rangul pe care acestea îl dețin. Pe scurt, alcătuirea optimă este cea care prezintă cea mai mică risipă de posibilități umane" [10]. Opera de artă reprezintă o astfel de ordonare, de sistematizare și prin aceasta ea satisface impulsurile interioare, operație pe care o face artistul fiind tocmai aceea de a pune ordine: „Experiențele sale, cel puțin cele care conferă valoare operei, reprezintă împăcarea dintre impulsurile care la alții, de obicei, rămîn confuze încă, se stînjenesc reciproc sau sînt în conflict" [11].

Richards se întîlnește cu Eliot în ideea că arta înseamnă ordine, pentru el însă ordonarea are scopul practic de a satisface un număr cît mai mare de impulsuri și a pregăti pentru satisfacerea unor impulsuri viitoare.

[9] D. Daiches, *The Present Age, in British Literature*, Indiana University Press, 1965.
[10] I. A. Richards, *op. cit.*, p. 53, p. 68 în prezentul volum.
[11] Ibid., p. 61 (vezi p. 75).

Rezolvarea problemei valorii nu e nici pe departe satisfăcătoare și este poate punctul cel mai slab al unei teorii care pornise tocmai de la dorința de a depăși această dificultate. Ceea ce Richards discută de fapt este valoarea artei raportată la morală. Teoria psihologică a valorii se transformă astfel într-un soi de etică naturalistă, cum o caracterizează W. H. N. Hotopf [12] : este bun ceea ce satisface. Este curios că Richards se lasă prins în această capcană, cu atît mai mult cu cît reușise să desprindă estetica de etică, cu prilejul discutării erorilor lui Tolstoi, cînd face o demarcație clară între morala în artă și moralitatea artei. Totuși el nu pare a realiza că bun și rău sînt niște indici care se pot deplasa și pe altă scară decît pe cea a eticii.

Paradoxal, punctul de plecare al teoriei estetice a lui Richards, discuția despre valoare are o importanță secundară în ansamblul operei sale. Cum am arătat, Richards considera că o teorie literară trebuie să se sprijine pe o explicare a valorii și pe o explicare a comunicării. El se concentrează mai mult asupra celui de-al doilea aspect, și în aprofundarea lui găsește, poate în mod inconștient, un criteriu axiologic mai solid decît acela pe care ni-l propune explicit. Înainte de a fi estetician, Richards fusese semantician și estetica lui nu e decît o dezvoltare a teoriei lui semantice. Iată de ce considerăm mai interesantă și mai puțin deficientă o a doua teorie a valorii, implicită, care se dezvoltă ca excrescență a studiului comunicării.

3. FUNCȚIA SOCIALĂ A POEZIEI.

Comunicarea este de fapt problema care îl preocupă pe Richards la modul general și aceasta explică varietatea domeniilor în care personalitatea lui se manifestă. După opinia sa, activitatea omenească implică un proces continuu de codificare și decodare, receptarea realității și relația cu ceilalți membri ai societății presupunînd un sistem de semne emise și receptate : „De-a lungul întregii noastre vieți tratăm lucrurile ca pe niște semne. Orice experiență, folosind cuvîntul în sensul lui cel mai larg, este fie trăită, fie interpretată (adică tratată ca semn), sau și una și alta, dar foarte puține sînt lucrurile care scapă interpretării" [13].

[12] W. H. N. Hotopf, *Language, Thought and Comprehension,* Routledge & Kegan Paul, London, 1965.

[13] C. K. Ogden & I. A. Richards, *The Meaning of Meaning,* London, Routledge, 1966.

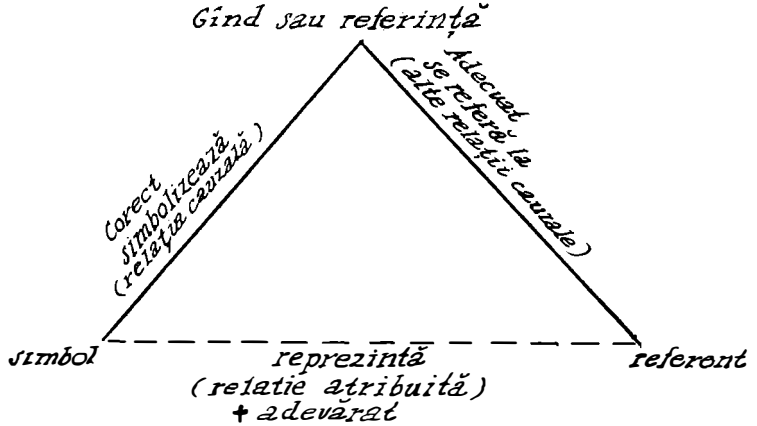
Ansamblul operei lui Richards are aspectul dezvoltării, ramificării și exemplificării unei teorii a comunicării prin semn, fondată pe înțelegerea mecanismului psihologic care îi dă naștere și aplicată la limbă și literatură într-o discernere fină a diferențelor dintre ele. Interesant este faptul că aceia care s-au recunoscut drept discipolii săi continuă pe căi diferite, și fără a avea conștiința unei baze comune, ramificațiile nucleului ideatic al lui Richards, nu rareori răstălmăcind afirmațiile maestrului. Ar fi deci dificilă o separare a teoriei lui semantice de cea literară și o tratare cronologică a lucrărilor sale ar presupune o dezvoltare a lor în cercuri concentrice [14].

Richards începe prin a încerca să explice în termeni psihologici mecanismul comunicării. Definiția saussuriană a semnului lingvistic, cu cele două laturi ale sale, conceptul (*signifié*) și imaginea acustică (*signifiant*), nu îl satisface pentru că neglijează tocmai latura psihologică a procesului de semnalizare, neincluzînd în semn interpretarea. Pentru Richards o situație-semn cuprinde „un semn care se referă la un loc și este interpretat de o persoană". Relația între obiectul la care se referă semnul, pe care Richards îl numește referent, și semn nu este una directă, căci semnul nu ține locul referentului, ci al *gîndului* sau *referinței*, adică imaginea formată în mintea celui care transmite semnul. Relația este triunghiulară — referent/referință/semn — a treia latură a triunghiului, referent/semn, fiind indirectă, presupusă. Este modul în care Richards sugerează că semnul este arbitrar. Grafic ceea ce am descris mai sus se poate vedea în schema din pag. 11. [15]

Semnele folosite în comunicare sînt denumite simboluri. În teoria generală a semnului, distincția făcută de Richards este numai una din numeroasele posibilități de definire și sistematizare a semnelor. Charles Sanders Peirce, de la care Richards împreună cu Ogden pornește în operația de descriere a semnului, făcuse o clasificare tricotomică după zece criterii diferite. Pe Richards însă, semnul îl interesează numai în măsura în care îndeplinește un rol în comunicare. Definiția pe care el o dă semnului în *The Meaning of Meaning* și pe care o reia în *Principles of Lite-*

[14] Ordinea cronologică a operelor lui Richards este: *The Meaning of Meaning* (cu Ogden, 1923), *Principles of Literary Criticism* (1925), *Science and Poetry* (1926), *Practical Criticism* (1929), *Mencius on the Mind* (1932), *Basic Rules of Reason* (1933), *Coleridge on Imagination* (1934), *The Philosophy of Rhetoric* (1936), *Interpretation in Teaching* (1938), *How to Read a Page* (1943).

[15] Schema se găsește în *The Meaning of Meaning.*



rary Criticism: „Semnul este ceva care a fost element constitutiv al unui ansamblu configurativ, al unui context, manifestat pe plan mental ca un întreg. Reapariția independentă a semnului produce efecte identice cu cele ale întregului context în care apăruse" [16], corespunde în linii mari tricotomiei *Tone-Token-Type* la Peirce, încadrîndu-se în categoria *Token*. Distincția lui Peirce e bazată pe modul în care semnul în sine este perceput. Un *Token* este un semn aparținînd experienței universale și obiectul său imediat este reprezentat ca aparținînd aceluiași univers.

Teoria semnelor i se pare importantă lui Richards pentru studierea *meaning*-ului, a înțelesului cuvintelor așa cum sînt ele folosite în comunicare. Deși extinde discuția de la limbă la artă, Richards nu afirmă direct că poezia poate acționa ca semn. O va face mai tîrziu Charles Morris [17], clasificînd creațiile artistice într-o categorie specială de semne. Morris este socotit alături de Richards fondatorul criticii semantice. După el, opera de artă este un purtător (vehicul) al semnului care funcționează în același timp ca semn. Ea însumează deci funcția de referire mediată (prin semn) la ceva din afara sa, și referirea imediată la însuși vehiculul semnului. Morris încearcă și el o definire a valorii operei de artă în termeni psihologici. Mai consecvent decît Richards, el are meritul, dacă

[16] *Principles of Literary Criticism*, op. cit., p. 90.
[17] Ch. Morris, *Signification and Significance*, Cambridge, Massachusetts, 1964.

nu de a fi dat un răspuns acestui tantalic „de ce" al criticii care este problema valorii, cel puţin de a fi folosit în mod constant criteriul ales. Criteriul său este comportamentul : are valoare artistică tot ceea ce provoacă un comportament preferenţial pentru ceea ce reprezintă şi pentru ceea ce este în acelaşi timp. Teoria lui Morris vine să sublinieze astfel statutul egal cu realitatea pe care îl are arta, în ciuda faptului că este semn, că are funcţia de a reprezenta.

Comunicarea este un proces complicat, căci, implicînd cel puţin doi subiecţi, ridică problema exactităţii decodării, a similitudinii — nu putem vorbi de o identitate — celor două referinţe. „Trebuie să privim comunicarea ca pe o problemă dificilă şi corespondenţa referinţelor între diferiţi gînditori ca pe un eveniment relativ rar." [18] Diferenţele între diverşi parteneri au cauze multiple. Pe de-o parte semnul este, conform definiţiei, membru al unui context, pe care îl evocă. Partenerii diferiţi se pot referi la contexte diferite. Decodarea corectă şi completă presupune cunoaşterea şi a altor elemente în afara semnului — ceea ce Peirce denumea *„Collateral acquintance"*, fond aperceptiv în termeni psihologici. Pentru Richards această problemă se va pune şi în cadrul receptării poeziei. În *Practical Criticism*, o carte rezultată dintr-un experiment cu studenţii săi (Richards le-a cerut să-şi exprime liber opiniile despre nişte poeme cărora nu le-a indicat autorul), el vorbeşte despre *„stock-responses"*, reacţii convenţionale datorate experienţei anterioare, ca despre unul din factorii care împiedică înţelegerea corectă a textului. Cititorul e tentat să interpreteze conform experienţelor sale anterioare, care pot fi adecvate sau nu mesajului pe care îl reprezintă poemul.

Benedetto Croce remarcase şi el dificultatea receptării operei de artă. Afirmînd că opera de artă este universală, el se lovea de impasul receptării, care nu e unică ci diversă, depinzînd de varietatea subiecţilor, de starea lor psihică la un anumit moment. Opera de artă, trebuie să amendeze Croce, este universală dar numai intrinsec, adică potenţial, nu în fapt

4. LIMBA POEZIEI

O altă piedică în calea realizării unei comunicări perfecte este conţinutul mesajului însuşi. Aici Richards aduce în discuţie *meaning*-ul, înţelesul cuvîntului. La nivel uman orice mesaj emis cuprinde în înţelesul său

[18] *The Meaning of Meaning*, op. cit., p. 123.

patru aspecte, pe care Richards le numeşte sens, sentiment, ton şi intenţie. Aceste aspecte sînt analizate iniţial în *The Meaning of Meaning*, şi discuţia e reluată în *Practical Criticism* cu referire la domeniul artei. Sensul ar fi înţelesul propriu-zis, ceea ce se spune, sentimentul ar exprima atitudinea vorbitorului faţă de ceea ce spune, tonul ar fi atitudinea faţă de ascultător, iar intenţia ar reprezenta scopul conştient sau inconştient al vorbitorului. Acesta poate influenţa exprimarea: „Scopul afectează vocabularul în două feluri. Uneori fără a afecta referinţa el dictează alegerea simbolurilor potrivite ocaziei. Astfel limba profesorului care descrie unui copil spectroscopul va diferi de limbajul prin care el îl descrie unui coleg sau logodnicei, fără ca referinţa să se schimbe. Sau, un scriitor elegant îşi concentrează schimbările pe o serie de sinonime fără a-şi schimba referinţa. Pe de altă parte un fizician foloseşte o limbă diferită de cea utilizată de ghidul său pentru a discuta spectrul Brocken, scopurile diferite afectează limbajul prin schimbarea referinţei" [19].

Pluralitatea de aspecte ale *meaning*-ului a fost observată şi de alţi lingvişti. Stephen Ullman pune formula lui Richards cu privire la *meaning* alături de formulele lui Erdman şi Ch. Bally [20]. Erdman vorbeşte de un înţeles central sau esenţial, un înţeles contextual, şi sentiment sau ton. Ch. Bally distinge între două grupuri de factori ai înţelesului, intrinseci — ţinînd de resursele emotive ale cuvîntului însuşi — şi externi.

Pentru Richards disecarea aceasta a *meaning*-ului este importantă în măsura în care îl conduce la ideea celor două funcţii ale limbajului. Limbajul are pe de o parte rolul de a semnifica referinţa, deci de a simboliza, în termenii lui Richards, şi cea de a transmite emoţii, atitudini. Limbajul prin urmare are o funcţie simbolică şi una emotivă: „Funcţia simbolică include atît simbolizarea referinţei cît şi transmiterea ei ascultătorului, adică producerea unei referinţe similare în mintea ascultătorului. Funcţia emotivă include atît exprimarea emoţiilor, atitudinilor, stărilor de spirit, intenţiilor etc., aparţinînd vorbitorului, cît şi transmiterea lor, adică trezirea aceloraşi lucruri în ascultător" [21].

De aici discuţia se deplasează uşor în domeniul artei. Pentru Richards arta nu este ca pentru Croce o formă specială de aprehensiune prin intuiţie, ci numai o variantă a procesului de comunicare în care predomină funcţia emotivă a limbajului: „Am insistat asupra faptului că afectul,

[19] *The Meaning of Meaning*, op. cit., p. 126.
[20] Stephen Ullman, *Principles of Semantics*, Glasgow, 1951.
[21] *The Meaning of Meaning*, op. cit., p. 149 (vezi p. 316).

emoția, nu este un alt mod, concurent, de a înțelege natura. Cîtă vreme se referă la ceva, afectul, emoția se referă în modul descris, prin origini. Afectele, de fapt, sînt în mod obișnuit semne, iar diferențele dintre cei care „pricep" lucrurile intuitiv sau le „simt" și cei care le trec prin rațiune este de obicei doar o diferență între cei care utilizează semnele și cei care utilizează simbolurile" [22].

În *Science and Poetry*, Richards va opera o distincție la fel de celebră ca și cea dintre limbajul simbolic și limbajul emotiv, între adevăruri *(statements)* și pseudo-adevăruri *(pseudo-statements)*. După el, știința este cea care comunică adevăruri, pe cînd poezia transmite pseudo-adevăruri, convingătoare prin forța organizării lor interioare. Credibilitatea unei opere de artă nu este o problemă de adevărat sau fals, ci de convingător sau neconvingător. Poezia nu-și probează adevărul cu aceleași mijloace ca știința. În cazul unei comunicări poetice, importantă este acceptarea atitudinii și nu exactitatea referinței : „Poezia oferă cele mai clare exemple ale acestei subordonări a referinței la atitudine. Este forma cea mai înaltă a limbajului emotiv [...] Emoțiile și atitudinile ce rezultă dintr-o afirmație folosită emoțional nu se îndreaptă în mod necesar către lucrul la care se referă afirmația [...] De regulă, în poezie, o propoziție stîrnește atitudini cu un registru mult mai larg și mai general orientate decît referințele propoziției" [23].

Poezia este deci prin excelență o comunicare la nivel afectiv, în a cărei tehnică elementul principal îl constituie nu referința, ci atitudinea. Greșeala de a funda o atitudine pe o referință poate veni nu numai din partea cititorului, ci și din partea poetului însuși : „Cînd atitudinea este importantă, crește tentația de a o fundamenta pe vreo referință socotită drept adevăr științific verificat și, astfel, poetul ajunge să invite la distrugerea propriei sale opere" [24].

În altă cheie, T. S. Eliot afirma cam același lucru în *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Pentru receptarea unei opere de artă nu este nevoie de o aderare totală la convingerile poetului. În măsura în care viziunea acestuia este coerentă, matură și fondată obiectiv ea este credibilă și deci acceptabilă de către receptor.

În *Practical Criticism* Richards duce mai departe distincția între limbajul emotiv și cel simbolic, vorbind despre credibilitatea artistică și

[22] *Principles of Literary Criticism*, op. cit., p. 131 (vezi p. 136).
[23] *Principles of Literary Criticism*, op. cit., p. 273 (vezi p. 260).
[24] Ibid., p. 274 (vezi p. 261).

credibilitatea științifică. Credibilitatea științifică se realizează prin ordonare și integrare în sistemul logic al unui individ. Există idei care nu sînt nici crezute, nici puse sub semnul întrebării, ci pur și simplu există. Credibilitatea emotivă este de cu totul altă natură. Un argument artistic este crezut dacă satisface dorințe, pasiuni, sentimente. Definiția pe care o dădea Coleridge poeziei ca „suspendare voită a neîncrederii" se traduce în termenii lui Richards ca trecerea de la acceptarea credibilității științifice la acceptarea celei emotive. Poetul nu scrie pentru a informa, ci pentru a provoca o atitudine.

5. DESPRE POEZIE ȘI POEȚI.

Teoria artei — comunicare la nivel afectiv — îl duce pe Richards, prin studiul relației artist-operă-public (critic), la stabilirea rolului fiecăruia dintre ei. Condiția artistului este să știe să comunice și desigur să aibă o experiență comunicabilă. Condiția publicului, respectiv a criticului, este să știe să decodeze cît mai exact, să ia atitudinea pe care explicit, dar mai ales implicit, o intenționează artistul. Comunicarea prin artă implică din partea artistului forța și priceperea de a comunica, ceea ce presupune cunoașterea auditoriului. Richards accentuează problema, neglijată de predecesorii săi, a publicului receptor. Transmiterea mesajului nu este posibilă decît în condițiile unei balanțe egale între emițător și receptor, ale unui fond aperceptiv comun, care să permită similitudinea între experiența artistului și cea pe care el o provoacă prin actul creator. Richards denumește aceasta normalitatea artistului și o postulează ca pe una din condițiile indispensabile ale creației artistice. A avea în vedere publicul — este vorba de un public în sens teoretic, ideal, concept obținut de Richards prin generalizarea și însumarea experiențelor individuale posibile pe plan real — a avea în vedere modul în care acesta va reacționa în fața operei, presupune din partea artistului un cuantum de detașare, de distanțare de experiența pe care o comunică. El poate să fi trăit sau nu emoția pe care o stîrnește opera sa, importantă este apariția acestei emoții la public: „Pe lîngă asta, în multe cazuri, limbajul emoțional este folosit de vorbitor nu atît pentru exprimarea unei emoții, ci doar pentru că vrea să găsească un cuvînt care să-i evoce o emoție dorită; bineînțeles însă că vorbitorul nu este obligat să trăiască emoția pe care dorește să o evoce" [25].

[25] *The Meaning of Meaning*, op. cit., p. 150 (vezi p. 316).

Ideea se apropie de ceea ce s-ar putea numi esența clasicismului lui T. S. Eliot, și anume detașarea, depersonalizarea recomandată poetului care trebuie să fie mulțumit cu rolul de catalizator. Richards nu merge pînă la a face recomandări poetului — una din calitățile scrierilor sale fiind lipsa totală de prescriptivism. Puțini artiști ar accepta ideea că au în vedere publicul atunci cînd creează. Richards sugerează însă că artiștii țin seamă de public în măsura în care orice vorbitor are în vedere interlocutorul și atitudinea poetului față de cititor este cel puțin implicit existentă în creația sa.

O dezvoltare tardivă și indirectă a ideii că publicul receptor este luat în considerație în actul poetic o găsim în teoria literară a lui Kenneth Burke. În cartea sa *A Rhetoric of Motives*, el propune o evaluare a poeziei în termeni retorici. Pentru Burke poezia are un caracter retoric, ea este un act de persuasiune, de convertire a cititorului la crezul poetului. În asemenea condiții, strategia adoptată de poet e în funcție de publicul căruia i se adresează, căruia trebuie să-i cunoască limbajul, fondul aperceptiv și capacitatea de a adera liber la o idee. Publicului i se cere libertatea de opinie și mobilitatea în reacție. Este vorba, ca și la Richards, de stabilirea condițiilor comunicării prin normalitatea artistului și înlăturarea primejdiei acelor reacții convenționale *(stock-responses)*. Cerînd din partea publicului un efort de receptivitate, Richards evită eroarea promovării unei arte cu caracter concesiv.

Esențialul în comunicarea poetică este obținerea unei transmisii clare: „Problema comunicării constă tocmai din descoperirea modalității de a obține o transmisie limpede. Am văzut că acest lucru depinde de capacitatea valorificării experiențelor obișnuite, de scoaterea lor la iveală cu ajutorul unui vehicul potrivit, a cărui complexitate contribuie la controlul și la eliminarea elementelor inadecvate, pe măsură ce ele apar" [26]. Multă poezie este neizbutită tocmai din cauza neclarității în comunicare, a eșecului artistului de a provoca atitudinea dorită.

Claritatea comunicării poetice nu exclude cultivarea ambiguităților, a impreciziei poetice, a exprimării metaforic voalate. Ar însemna desființarea unei bune părți a poeziei, dacă ne gîndim la simboliștii francezi de exemplu. Acestea trec în domeniul tehnicii poetice și pot constitui mijloace de a face clară comunicarea. În același mod fragmentarismul poeziei eliotiene nu întunecă inteligibilitatea ei, ci este un mod propriu de a exprima,

[26] *Principles of Literary Criticism*, op. cit., p. 188 (vezi p. 183).

de a sugera o atitudine. Limbajul, prin latura sa emotivă, îndeplineşte în chip specific aceleaşi funcţii ca şi prin cea simbolică.

Opera se prezintă ca un mesaj codificat iar realitatea ei este cu atît mai greu de definit, pentru că, după criteriile psihologice pe care Richards şi le impune, este imposibilă obţinerea aceleiaşi decodări. Opera reprezintă prin urmare suma acestor interpretări mai mult sau mai puţin exacte. Este definiţia pe care Richards o dă poemului : „o clasă de experienţe ce nu se deosebesc decît relativ, fiind variaţii ale aceleiaşi experienţe etalon. Acest etalon ar putea fi grăitoarea experienţă a poetului ce îşi contemplă compoziţia desăvîrşită" [27]. Definiţia este defectuoasă tocmai prin alegerea acestui standard, ea are însă meritul de a încerca să rezolve în termeni psihologici problema receptării plurale a unui fenomen unic, susceptibil de interpretări atît de diferite.

Deşi distincţia între limbajul poetic şi cel simbolic este foarte precis delimitată, calitatea metaforică le aparţine amîndurora. Metafora este un principiu omniprezent al limbii, căci a defini un lucru, a-l transpune în limbaj, înseamnă a-i substitui un simbol şi deplasarea acestuia din universul pentru care a fost definit îi conferă calitatea de metaforă : „De cîte ori un termen este scos din universul discursului pentru care a fost definit, el devine o metaforă şi are nevoie de o nouă definire. Deşi metaforă înseamnă mai mult, avem aici o trăsătură esenţială a limbajului metaforic simbolic" [28]. Metaforizarea ar fi aşadar operaţia de amputare a unei părţi a termenului prin scoaterea sa din universul pentru care a fost definit — ceea ce în limbaj netehnicizat nu este decît definiţia tradiţională a metaforei. Gîndirea însăşi este un proces de metaforizare, căci atunci cînd ne gîndim la ceva, îl concepem ca aparţinînd unei categorii, deci printr-un termen de comparaţie : „Gîndirea este radical metaforică pentru că înţelesul reiese numai din contextele cauzale prin care un semn reprezintă o situaţie de un anume fel. A gîndi la ceva înseamnă a-l considera *ca* de un anume fel, şi acest *ca* sugerează paralela, analogia, chinga metaforică, singura prin care mintea poate cuprinde ceva" [29]

Ideea caracterului eminamente metaforic al limbii apare sub diverse aspecte la reprezentanţii curentului „*New Criticism*". William Empson, consideră metafora ca particularitate ce ţine de normalitatea limbii : „...metafora, mai mult sau mai puţin sofisticată, mai mult sau mai puţin com-

[27] *Principles of Literary Criticism*, op cit., p. 227 (vezi şi p. 219).
[28] *The Meaning of Meaning*, op. cit., p. 111.
[29] I. A. Richards, *Interpretation in Teaching*, 1938, p. 48—49.

plicată, mai mult sau mai puțin crezută este modul normal de dezvoltare al unei limbi" [30]. Cleanth Brooks vede în metaforă unicul mod de exprimare. La R. P. Blackmur însă, noțiunea de limbaj metaforic e mai aproape de noțiunea de limbaj emotiv a lui Richards: „Gîndirea devine metaforă dacă n-a fost deja metaforă, dintr-o aserțiune generalizată ea devine în fiecare situație poetică o aserțiune imaginativă care are de-a face cu identitatea, cu actul individual, singular și grăbit al creației" [31].

6. FRONTIERELE CRITICII

Insistența lui Richards asupra caracterului pur emotiv ca limbaj al poeziei este punctul în care teoria sa riscă să devină extremistă. Dovadă sînt teoriile „noilor critici" care s-au dezvoltat din distincția operată de Richards.

Denumirea de *„New Criticism"* se aplică de obicei unei școli critice fundate în sudul Statelor Unite în jurul revistei *„The Fugitive"*. Se pare însă că specialiștii i-au lărgit sfera de cuprindere căci sînt categorisiți aici o serie de critici englezi din aceeași perioadă și chiar unii reprezentanți ai școlii de la Chicago (neo-aristotelienii) care inițial aveau un program opus noii critici. Este vorba de o înglobare a tendințelor critice contemporane orientate cam în aceeași direcție. *„New Criticism"* este o reacție tîrzie împotriva criticii romantice, care se dezvoltă pe de o parte sub influența tradiției critice reprezentate de T. E. Hulme și T. S. Eliot, iar pe de alta răspunde imperativelor teoretice formulate de I. A. Richards. T. E. Hulme atacase într-o serie de eseuri subiectivismul și lipsa de claritate romantică, în locul cărora propunea expresia poetică dură și obiectivă. Evaziunii romantice Hulme îi opunea disciplina. Pe aceeași linie Eliot creionează idealul artistului detașat, a cărui personalitate nu se amestecă, nu se exprimă în operă, ci mai degrabă se retrage din ea. În critica practicată de Hulme și Eliot e implicată ideea că nu artistul ci opera este obiectul atenției critice. După cum s-a arătat, Richards se face apărătorul acelorași idei în cadrul teoretizat al psihologismului său obiectiv. Pe plan teoretic „noii critici" reiau în diverse terminologii distincția făcută de Richards între limbaj simbolic și limbaj emotiv.

[30] W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Chatto and Windus. London, 1947, p. 2.
[31] R. P. Blackmur, *Form and Value in Modern Poetry*, New York, 1957, p. 60.

J. Crowe Ransom, întemeietorul de fapt al curentului, făcea o diferențiere între *structura* și *textura* poemului. Prin *structură* Ransom înțelege conținutul parafrazabil al poemului, iar *textura* o definește drept calitatea exprimării la orice punct din poem. *Textura* lui Ransom se apropie mult de ceea ce Croce înțelegea prin forma poemului, adică modul unic în care acesta semnifică. Allen Tate a denumit-o *tensiune*. Există după el o *extensiune*, reprezentînd dezvoltarea poemului și o *intensiune*, care este încărcătura emotivă dată de autor.

Aceste distincții explică concentrarea „noilor critici" asupra formei în sensul în care o definise Croce, asupra textului ca atare. Ca metodă, analiza pe text reprezintă un aparat eficient de aprofundare a operei, în speță a poeziei. Ea nu este un apanaj exclusiv al criticului, ci mai degrabă o metodă la îndemîna studentului sau chiar a cititorului de rînd. În intenția lui Richards intra și educarea publicului, a gustului, printr-o abordare a poeziei fără prejudecăți, fără reacții automate.

Nu e mai puțin adevărat că dicotomiile mai sus enumerate (structură-textură etc.) invită la erori critice și la postularea unor false criterii de valoare. Astfel, un reprezentant talentat de altfel al noii critici, Cleanth Brooks, descoperă limbajul poetic ca paradoxal, ironic, spiritual și decretează aceste calități indispensabile oricărei exprimări pentru a se numi poetică. La fel, William Empson, critic englez cu reputație bine stabilită și discipol direct al lui Richards, prefigurează șapte tipuri de ambiguitate poetică. Existența unuia din aceste tipuri este nu numai posibilă dar și necesară într-o operă poetică. Ceea ce ar trebui să rămînă în domeniul neutru al analizei trece în domeniul grav al aprecierii.

Studierea meticuloasă a textului, explorarea exhaustivă a posibilităților de expresie ale acestuia, i-au condus pe noii critici la un antiistorism extremist. Ei ignoră total travaliul artistului, despart definitiv opera de condițiile care i-au dat naștere, și de ce să nu-i spunem pe nume, de viață.

Multe din operele „noilor critici" reprezintă o reevaluare a literaturii, mai ales a poeziei romantice engleze, prin revelarea unor aspecte necercetate, chiar nebănuite. Totodată analiza de tip *„New Criticism"* a devenit modul aproape unic în care poezia unui Eliot sau Yeats se lasă supusă examinării critice. Acest monopol critic a născut o contrareacție care a dus la deprecierea poeziei experimentaliste a anilor '20.

Ca mișcare literară *„New Criticism"* este un fenomen deja depășit. Își asumă numai meritul de „a fi învățat o întreagă generație să citească", poate tocmai generația care avea cel mai mult nevoie de asta.

I. A. Richards nu este legat exclusiv și neapărat de această mișcare. El este în primul rînd un teoretician valoros, a cărui influență depășește limitele teoriei literare. *Principii ale criticii literare* este poate volumul care îl ilustrează cel mai bine pe Richards. Situîndu-se într-o perioadă plină de căutări a carierei sale, cartea are efervescența și impetuozitatea cercetătorului tînăr, pasionat. Valorificarea în planul teoriei literare a principiilor semantice este aici evidentă și bine conturată. Se prefigurează totodată preocupările sale de mai tîrziu, *Principiile* fiind opera la care criticul se va raporta mereu în cariera sa.

Deși a fost nu o dată considerat cel care a făcut din critică o știință, Richards nu poate fi acuzat de scientism. Sistemul lui critic nu face decît să dezvăluie unele aspecte neluate în seamă de predecesorii săi, dar legate în egală măsură de artă ca atare. Era conștient ca nimeni altul că poezia nu este știință, dar că deși diferite, ele au drepturi egale în spiritualitatea omenirii. Opera sa este o dovadă că folosirea unui limbaj științific și adoptarea unor criterii constante nu înseamnă desacralizarea poeziei ci pot constitui un drum spre înțelegerea ei. În ciuda unor inconsecvențe, a unei iconoclastii pe alocuri prea spectaculoase, opera lui deschide ferestre, sugerează posibilități, îndrumă pe rute noi cercetarea unor fenomene umane de importanță crucială : limba și arta.

ANCA ROȘU

PREFAȚĂ

O CARTE este o mașină cu care se gîndește, dar care, pentru asta, nu trebuie să ia nici locul foalelor și nici pe cel al locomotivei. Cartea de față ar putea să fie comparată mai degrabă cu un gherghef pe care sînt puse cap la cap cîteva bucăți destrămate ale civilizației noastre. Poate că lucrul cel mai însemnat, relația dintre diversele opinii, a mai fost prezentat fie în vreun articol, fie într-o lucrare în două volume, însă fără aceeași limpezime. Luate aparte, puține amănunte sînt originale. Cînd joci după tipic, nu te aștepți ca pachetul să aibă altfel de cărți; contează doar distribuția. Am preferat să prezint aici, la cea mai restrînsă scară o astfel de distribuție care să-mi permită, totuși, să așez unele lîngă altele diversele formații ale unui sistem cît de cît stabil. Întotdeauna am tăiat din elaborările și dezvoltările posibile, începînd de acolo de unde am considerat că cititorul este în stare să presupună singur continuarea. Primejdia unui astfel de procedeu, care, de altfel, oferă mari avantaje atît cititorului cît și mie însumi, se găsește în faptul că diferitele părți ale unui ansamblu corelat, cum este acesta, se explică reciproc. Se poate întîmpla ca din pricina formei seriale a expunerii, scriitorul, care are în minte perspectiva ansamblului — sau ar trebui să o aibă — să neglijeze unele surse de obscuritate pentru cititor. Am încercat să evit asta prin numeroase referințe la lucrurile spuse sau care urmau să fie spuse.

Dar îi mai datorez cititorului cîteva explicații cu privire la structura cărții. În diverse locuri, mai cu seamă în capitolele VI, VII și XI—XV, fluența pare să fie întreruptă de lungi divagații privind teoria valorii sau psihologia generală. Le-aș fi evitat și pe acestea dacă mi s-ar fi părut posibil să dezvolt argumentația celorlalte părți în așa fel încît să fie clare și bine conturate fără nici o divagație. Critica, așa cum o înțeleg, este străduința de a disocia experiențele și de a le evalua. Și asta nu se poate face fără o bună cunoaștere a naturii experienței sau fără teorii ale evaluării și ale comu-

nicării. Principiile aplicabile în critică trebuie preluate din aceste studii mai aprofundate. Toate celelalte principii ale criticii sînt arbitrare, iar istoria criticii este o înregistrare a influenței lor obstructive. Perspectiva asupra valorii adoptată cu consecvență în lucrare este cea care probabil că, e împărtășită, într-un fel sau altul, de foarte multe persoane. Dar nu am fost în stare să descopăr undeva vreo definiție care să mă satisfacă și spre care să îl îndrept pe cititor. A trebuit să-mi construiesc singur o definiție cît mai completă, cu aplicații și ilustrații. Și a trebuit să o așez chiar la începutul cărții, deși, pentru cititorul de literatură mai cu seamă, pusă în acest loc, va da impresia unei regiuni uscate și neinteresante în drumul spre problematice avantaje. Aceleași observații se aplică și celui de al doilea domeniu de divagație, capitolelor referitoare la psihologie ; îmi este teamă că față de capitolele despre valoare, acestea sînt ca Sahara față de Gobi. Dacă doream însă ca părțile de critică să fie bine înțelese, nu exista alt mijloc decît includerea, sub formă de introducere, a unei părți care poate trece drept un tratat concis de psihologie. Căci critica ia în discuție, ici și colo, aproape toate problemele psihologiei, dar dintr-un punct de vedere pe care manualele obișnuite nu îl adoptă.

Am convingerea că după traversarea acestor două deșerturi, restul cărții va fi mult mai strîns legat de ceea ce se așteaptă de obicei de la un eseu despre critică, deși limbajul în care sînt exprimate unele observații mai evidente poate să pară impenetrabil, fără rost. Terminologia adeseori stranie și pompoasă se explică prin dorința de a lega chiar și locurile comune ale criticii de expunerea sistematică a psihologiei. Cititorul care apreciază avantajele cucerite în acest mod ne va ierta.

De la început pînă la sfîrșit am ținut minte cu grijă că nu scriu numai pentru specialiști. Astfel, ca să-mi fac mie însumi dreptate, trebuie să menționez existența unor omisiuni, mai cu seamă în privința aprecierilor și rezervelor.

Mă tem că, din păcate, lucrarea mea va părea multora lipsită de condimentele cuvenite într-o carte despre literatură. Criticii și chiar teoreticienii criticii au de obicei im-

presia că în primul rînd sînt datori să emoţioneze, să stîrnească în minţile cititorilor emoţii potrivite augustului lor subiect. Eu am renunţat la această străduinţă. Cred că puţine sînt acelea dintre cuvintele folosite pe care să nu le pot defini în însăşi funcţia pe care le-am dat-o, fiind de obicei cuvinte cu foarte redusă putere emotivă sau lipsite de aşa ceva. M-am consolat cu gîndul că gustul pentru o speculaţie care cere aromă de etern şi de suprem, ba chiar de mister şi profunditate — condimentele literare obişnuite — poartă în el, probabil, o dovadă de slăbiciune. Modalităţile combinate de scriere, cele care fac apel atît la emoţia cît şi la gîndirea cititorului, devin periculoase pentru conştiinţa modernă care percepe din ce în ce mai mult această distincţie. Astăzi, gîndirea şi emoţia se pot stînjeni reciproc într-un fel care nici nu putea fi imaginat cu şase secole în urmă. Avem nevoie de magia unei ştiinţe şi a unei poezii mai pure înainte ca ele să poată fi din nou asociate, dacă într-adevăr o să mai dorim vreodată acest lucru. În ediţia a II-a am adăugat o notă despre poezia domnului Eliot, care va elucida sensul pe care îl dau aici purităţii, şi cîteva lămuriri suplimentare cu privire la valoare ; în ediţia a III-a s-au mai adus unele îmbunătăţiri mărunte.

Trebuie să ne închipuim că, dacă totul merge bine, oamenii anului 3000 vor avea nişte cunoştinţe care să transforme toată estetica noastră, toată psihologia şi teoria modernă a valorii în obiecte demne de milă. Ar fi şi păcat dacă nu s-ar întîmpla astfel. Gîndul care marchează de pe acum cel mai profund interes al existenţei pentru foarte mulţi este „ce vom face cu toate forţele care se dezvoltă atît de rapid şi ce se va întîmpla cu noi dacă nu vom învăţa la timp cum să le folosim ?“ Controversele cunoscute de omenire pînă acum nu sînt nimic pe lîngă cele pe care ni le rezervă viitorul. Aş dori ca această carte să fie considerată o contribuţie la opţiunile care ne aşteaptă.

Există o prăpastie între idei şi aplicarea lor. Toţi profesorii se cutremură cînd îşi amintesc de ea. Drept încercare de a trece de această greutate, pregătesc în prezent un volum, care să-l completeze pe cel de faţă, intitulat *Exerciţii de cri-*

tică. Poezii deosebit de valoroase şi deosebit de proaste au fost prezentate, *fără numele autorului,* unui număr de ascultători preveniţi. Comentariile făcute de ei dau, în forma în care sînt, o imagine stereoscopică a poeziei şi posibilei concepţii cu privire la ea. Acest material, sistematic analizat, nu furnizează doar un comentariu interesant asupra stării culturii contemporane, ci şi un nou şi puternic instrument de educaţie.

I.A.R.
Cambridge, mai 1928

CAPITOLUL I

HAOSUL TEORIILOR CRITICII

Ah ! groaznic ! pîine doar de-un bănuț pentru atît de multă băutură !

Partea întîi din *Regele Henric al Patrulea.*

TEXTELE de critică nu sînt nici puține la număr, nici neglijabile, iar personalitățile în materie, de la Aristotel încoace, s-au numărat printre mințile cele mai deosebite ale epocilor lor. Cu toate acestea, la o trecere în revistă a materialului, cercetătorul de azi e frapat de simplitatea problemei abordate și de rezolvarea ei fragmentară, și, pe drept cuvînt, se întreabă ce lipsește de aici. Căci experiențele de care se ocupă critica sînt excepțional de accesibile — nu avem decît să deschidem cartea, să stăm în fața tabloului, să punem să cînte muzica, să întindem covorul, să turnăm vinul, și întregul material cu care lucrează criticul este imediat în fața noastră. Poate chiar prea abundent, prea din belșug poate : „Mai cald decît ar fi dorit Adam", s-ar putea plînge criticul, reluînd lamentația lui Milton cu privire la climatul din Grădina Edenului ; oricum e mai fericit decît cercetătorul psihoplasmei căruia îi lipsește cu desăvîrșire materialul de cercetat. Iar problemele la care încearcă să găsească un răspuns criticul, chiar așa complicate cum sînt, nu par a fi extraordinar de dificile. Ce anume dă valoare experienței de lectură a unei anumite poezii ? De ce e această experiență mai bună decît alta ? De ce preferăm un tablou altuia ? În ce fel ar trebui să ascultăm muzică pentru a nu pierde cele mai valoroase momente ? De ce este o opinie asupra operelor de artă mai puțin bună decît alta ? Acestea sînt întrebări fundamentale la care critica este chemată să dea răspunsuri, dar există și întrebări preliminare — cum ar fi : *Ce* este un tablou ? Ce este o poezie ? Ce este o piesă muzicală ? Cum pot fi com-

parate experienţele ? Ce este valoarea ? care pot să pară necesare în abordarea întrebărilor fundamentale.

Dar dacă încercăm să vedem care sînt rezultatele atinse de intelectele cele mai de preţ care au meditat la aceste întrebări în lumina experienţelor perfect accesibile furnizate de arte, descoperim un hambar aproape gol. Cîteva ipoteze, un număr de avertismente, multe observaţii pătrunzătoare dar izolate, cîteva presupuneri strălucite, multă oratorie şi poezie aplicată, nesfîrşite nedumeriri, dogme din belşug, nu puţine prejudecăţi, închipuiri şi capricii, misticism la tot pasul, puţină speculaţie originală, diversă inspiraţie accidentală, sugestii pregnante şi întîmplătoare expozeuri sumare ; fără exagerare, se poate spune că din astfel de lucruri se compune teoria criticii.

Cîteva exemple de aforisme celebre lansate de Aristotel, Longin, Horaţiu, Boileau, Dryden, Addison, Wordsworth, Coleridge, Carlyle, Matthew Arnold, sau de autori mai moderni, vor justifica această afirmaţie. „Oamenii îşi extrag în mod natural plăcerea din imitaţie." „Poezia se ocupă cu precădere de adevărurile generale." „Poezia cere entuziasm alint cu nebunie ; ieşind din noi înşine devenim ceea ce imaginăm." „Cuvintele frumoase sînt însăşi lumina aparte a minţii." „Fie opera ce vrei, numai să posede simplitate şi unitate." „De gustibus..." „Începutul şi izvorul scrierii frumoase este gîndirea dreaptă." „Nu trebuie să ne despărţim niciodată de Natură." „Plăcerea este scopul principal, dacă nu singurul ; educaţia nu poate fi admisă decît mai apoi." „Mai degrabă contribuie plăcerile fanteziei la menţinerea sănătăţii decît cele ale înţelegerii." „Revărsarea spontană a simţirii copleşitoare." „Cele mai alese cuvinte în cea mai aleasă ordine." „Întreg sufletul omului în activitate." „Unitate în varietate." „Forţa magică şi atotcuprinzătoare a imaginaţiei." „Privire atentă asupra lucrului." „Descătuşarea sufletului faptei." „Identificarea conţinutului cu forma." „O evaluare a vieţii." „Empatie benefică existenţei". „Formă semnificativă." „Expresia impresiilor." etc., etc.

Astfel arată culmile, vîrfurile teoriei criticii, înălţimile cucerite în trecut de către cei mai valoroşi gînditori, în încercările lor de a oferi explicaţii valorii artelor. Unele dintre ele,

de fapt cele mai multe, sînt convenabile puncte de plecare pentru meditație, dar nici împreună, nici una cîte una și nici în vreo altă combinație posibilă nu oferă soluții. Deasupra și dedesubtul lor, în jurul lor și alături de ele, se găsesc alte lucruri de valoare, bune pentru aprecierea unor anume poezii și opere de artă ; comentariu, elucidare, laudă, în mare parte ocupații potrivite unor minți contemplative. Dar în afara unor sugestii cum sînt cele citate, nici o explicație. Problema centrală, „Ce este valoarea artelor, de ce sînt ele demne de devoțiunea celor mai alese dintre minți, și care este locul lor în sistemul preocupărilor umane ?" este lăsată deoparte aproape neatinsă, cu toate că lipsit de o opinie clară în această privință chiar cel mai imparțial critic va părea destul de des că își pierde echilibrul.

Dar poate că nu textele de critică sînt locul cel mai potrivit pentru o astfel de cercetare. Sînt oare filozofii, moraliștii și esteticienii autoritățile cele mai competente ? Cu siguranță că nu ducem lipsă de dizertații asupra Binelui și Frumosului, asupra Valorii și asupra Atitudinii Estetice, și că toate comorile de muncă sîrguincioasă depusă pentru elucidarea acestor subiecte nu au fost consumate în zadar. Cel puțin cercetătorii care s-au bizuit pe Rațiune, pe Aleasa Intuiție și pe Motivația Inevitabilă, care au încercat elucidarea problemelor fără să aibă la îndemînă faptele necesare, au discreditat complet o metodă care, dacă nu ar fi fost folosită de ei, n-ar fi fost niciodată suspectată de uscăciunea pe care a dovedit-o pînă la urmă. Iar cei care, la fel ca Fechner, au ales, dimpotrivă, cercetarea empirică în domeniul esteticii, colecția și analiza de fapte concrete, particulare, n-au făcut altceva decît să ofere o mulțime de detalii psihologiei.

În special în ultimii ani, au ieșit la iveală informații prețioase asupra proceselor care compun actul aprecierii unei opere de artă. Dar nu înseamnă că sîntem ingrați față de acești cercetători dacă evidențiem unele defecte ale aproape tuturor lucrărilor experimentale de estetică, ale căror rezultate, în cel mai bun caz, sînt utile doar indirect problemelor noastre de interes mai larg.

Cea mai evidentă greşeală în toate aceste lucrări decurge din inevitabila alegere a experimentelor. Numai cele mai simple activităţi umane sînt în prezent analizabile în laborator. Esteticienii au fost siliţi să înceapă cu cele mai simple forme posibile de „alegere estetică". În practică, nu au putut fi cercetate decît versurile izolate sau formele elementare, notele separate sau expresiile, culorile considerate una cîte una sau propoziţiile simple, silabele lipsite de sens, bătăile de metronom, scheletele ritmurilor şi ale metrilor şi alte simplificări similare. Cînd s-au examinat obiecte mai complexe, rezultatele au fost foarte nesigure din motive lesne de înţeles pentru cei care nu numai că s-au uitat cîndva la un tablou sau au citit o poezie, dar au şi intrat într-un laborator de psihologie sau au discutat cu vreun psiholog de renume.

Generalităţile ce se pot degaja din aceste experimente simple sînt încurajatoare, şi asta dacă nu sîntem prea pretenţioşi. S-au obţinut unele rezultate, cum ar fi clarificarea unor procese confuze (empatia, de pildă), elucidarea influenţei imagisticii musculare şi a tendinţelor de acţiune asupra percepţiei formelor şi secvenţelor de sunete, despre care se credea că sînt percepute numai de aparatul auditiv, unele lucruri interesante despre plasticitatea ritmului, unele încercări de clasificare a diverselor moduri în care pot fi privite culorile, de asemenea o recunoaştere mai largă a complexităţii activităţilor celor mai simple, lucruri care constituie o recompensă pentru efortul depus. Dar mai însemnată a fost revelaţia marii varietăţi de reacţii provocate de cei mai simpli stimuli. S-a descoperit că pînă şi un lucru atît de nepretenţios cum este o simplă culoare poate trezi stări de spirit extrem de diferite la diverse persoane sau la una şi aceeaşi persoană în momente diferite. Pornind de la acest rezultat, nu se poate considera drept nejustificată concluzia după care obiectele foarte complexe, cum sînt tablourile, vor stîrni un număr şi mai mare de reacţii; concluzia poate fi însă foarte stînjenitoare pentru orice teorie a criticii, deoarece pare să fie în defavoarea întrebării preliminare — „Cum pot fi comparate experienţele?" — chestiune pe care trebuie să o rezolve orice teorie de acest fel dacă vrea să abordeze în mod satisfăcător problemele mai profunde ale valorii.

Dar tocmai aici se ridică o întrebare capitală. Se pare că există un motiv destul de plauzibil ca să presupunem că pe măsură ce obiectul contemplat e mai simplu, reacțiile la care te poți aștepta sînt mai variate. Căci este greu, dacă nu chiar imposibil, să contempli în sine un obiect comparativ simplu. El este inevitabil inclus într-un context de către cel care contemplă, devine o parte a unui întreg mai mare, și în condițiile de experimentare cunoscute pînă acum, siguranța asupra felului de context în care a fost inclus pare imposibilă. Un exemplu despre cuvinte va fi instructiv. Un cuvînt considerat singur, să zicem cuvîntul „noapte", va trezi tot atîtea gînduri și sentimente cîte persoane îl aud. E aproape exclus să poți restrînge numărul de variante cînd e vorba de un singur cuvînt. Dar puneți-l într-o propoziție și numărul este mai mic ; puneți-l în contextul unui pasaj întreg și este și mai restrîns ; permiteți-i să apară în cadrul unui întreg complex, cum ar fi o poezie, iar reacțiile cititorilor competenți vor fi de o similaritate cum numai apariția lui într-un asemenea întreg o poate produce. Chestiunea va mai fi discutată cînd ne vom ocupa, în cele ce urmează, de problema confirmării judecăților critice (conf. pag. 165, 174, 187). Ea a trebuit să fie menționată aici pentru a explica de ce teoria criticii nu depinde într-o mai largă măsură de estetica experimentală, oricît de folositoare ar fi ea în multe privințe.

CAPITOLUL II

FANTOMATICA STARE DE SPIRIT ESTETICĂ

> Nu se va căi de nici una din prostiile sale, dar pe nici una nu va dori să o repete ; nici un om nu poate avea o soartă mai fericită !
>
> *Wilhelm Meister*

UN DEFECT mai grav al esteticii constă în evitarea oricăror consideraţii cu privire la valoare. Este adevărat că o prezentare necorespunzătoare a consideraţiilor asupra valorii duce de obicei la dezastru, ca în cazul lui Tolstoi. Dar nu este nesemnificativ faptul că unele experienţe pe care le permite arta sînt valoroase şi iau forma pe care o iau datorită valorii lor. Dacă acest fapt va fi favorabil sau nu analizei, depinde, bineînţeles, de teoria valorii adoptată. Dar dacă nu îl luăm în consideraţie înseamnă că riscăm să nu găsim cheia întregii probleme. Şi de fapt cheia problemei nu a fost găsită.

Întreaga estetică modernă se bazează pe o presupunere ciudat de puţin discutată, şi anume că în ceea ce se numeşte experienţă estetică apare un mod aparte de activitate intelectuală. De cînd a rostit Kant „primul cuvînt raţional cu privire la frumos" [1], s-a tot încercat definirea „judecăţii gustului" cu privire la plăcerea dezinteresată, universală, intelectuală, spre deosebire de plăcerile simţurilor sau ale emoţiilor comune, pe scurt, s-a încercat să se facă din această judecată un lucru *sui generis*. Apare astfel fantomatica problemă a modalităţii estetice sau a stării de spirit estetice, moştenire din epoca cercetărilor abstracte cu privire la Bine, Frumos şi Adevăr.

[1] Dictum al lui Hegel în *Istoria filozofiei*, III, pag. 543.

Tentația de a situa această diviziune tripartită alături de o diviziune similară — Voință, Sentiment, Gîndire — a fost irezistibilă. „Toate facultățile sau capacitățile Sufletului se pot reduce la trei, care nu mai suportă alte derivații pornite de la un același nivel : *facultatea cunoașterii, resimțirea plăcerii sau neplăcerii* și *facultatea dorinței*", spunea Kant [1]. Legile fiecăreia dintre aceste facultăți sînt stabilite de Înțelegere, Judecată și Rațiune. „Între facultățile cunoașterii și cele ale dorinței stă simțirea plăcerii, la fel cum judecata stă între înțelegere și rațiune", continua Kant discuția asupra esteticii în termenii apartenenței ei la domeniul judecății, cel intermediar, celelalte două domenii fiind tratate în alte două cărți ale sale, *Critica rațiunii pure* și *Critica rațiunii practice*. Rezultatul constă în anexarea virtuală a esteticii la Idealism, în al cărui înveliș a continuat să servească unor însemnate scopuri de atunci pînă în prezent.

Acest accident de corespondență formală a influențat speculații care ne-ar face să rîdem dacă n-ar fi atît de dezastruoase. Chiar și acum e dificil să te abați de la potecile bătute care s-au dovedit a nu duce nicăieri. Din identificarea domeniului Adevărului cu cel al Gîndirii nu iese nici un scandal, iar Voința și Binele, după cum vom vedea, sînt strîns corelate, dar încercarea de a așeza în aceeași colivie Frumosul și Sentimentul a dus la distorsiuni catastrofale. În prezent această încercare este în general abandonată [2], deși i se mai aud ecourile pretutindeni în scrierile critice. Un astfel de ecou este folosirea aparte a cuvîntului „emoție" la cronicarii literari și frecvența mare a expresiei „emoție estetică". Atunci, pentru că se ridicau obiecții împotriva Sentimentului, a trebuit să se găsească altceva, vreo modalitate aparte a activității intelectuale, cu care să se conjuge Frumosul. Astfel a apărut modalitatea estetică. Adevărul devenea obiectul activității de cercetare, a sectorului Intelectual sau Teoretic al minții, iar Binele, cel al sectorului practic, înzestrat cu voință și plin de dorințe ; ce sector putea fi găsit pentru Frumos ?

[1] *Critica puterii de judecată*, tradusă de Meredith, pag. 15.

[2] Dr. Bosanquet a fost printre ultimii aderenți. Vezi *Three Lectures on Aesthetics*.

Vreo activitate care să nu fie nici practică, nici iscoditoare, care să nu fie axată pe întrebări şi nici să nu caute aplicaţii. Rezultatul a fost activitatea estetică, contemplativă, activitate încă definită de cei mai mulţi [1] numai prin aceste trăsături negative, drept acea modalitate de tratare a lucrurilor care nu este nici cercetare intelectuală cu privire la natura lor, şi nici o încercare de a le face să ne satisfacă dorinţele. Mai tîrziu s-a descoperit că experienţele produse de contemplarea obiectelor de artă ar putea fi cu adevărat descrise în termeni de acest fel şi închegarea unui sistem a consfinţit un triumf temporar.

Este adevărat că multe dintre aceste experienţe prezintă particularităţi, atît în privinţa interesului intelectual pe care îl stîrnesc, cît şi a modului de ivire a dorinţelor, iar aceste particularităţi — detaşare, impersonalitate, serenitate ş.a.m.d. — sînt foarte interesante. Va trebui să le analizăm cu grijă în cele ce urmează.

O să descoperim că sînt implicate două grupuri deosebite de caracteristici. Acestea decurg din surse diferite, dar cu greu pot să fie diferenţiate pe cale introspectivă. Considerate drept însemne ale unui domeniu aparte de cercetare, sînt complet nesatisfăcătoare. Chiar dacă nu ar fi atît de ambigue, în studiul nostru n-ar duce decît la o clasificare diagonală sau strîmbă. Unele dintre experienţele care ar trebui luate în consideraţie în mod necesar vor fi lăsate deoparte şi multe altele, lipsite de importanţă, vor fi aduse în discuţie. În cercetarea valorii în artă, alegerea Stării de spirit estetice drept punct de pornire este într-o oarecare măsură echivalentă cu alegerea cuvintelor „dreptunghiular şi cu unele pete roşii" pentru descrierea unui tablou. Ne vom da seama că pînă la urmă s-ar discuta cu totul alte lucruri decît cele pe care intenţionam să le discutăm.

Persistă însă întrebarea : există oare ceva care să se cheme stare estetică, există vreo trăsătură estetică *sui generis* a experienţelor ? Niciodată nu s-au prea dat multe explicaţii vreuneia dintre aceste două probleme. Este adevărat că Vernon Lee, în *Frumos şi urît*, la pagina 10, argumentează că se

[1] Ca de exemplu Vernon Lee în *The Beautiful*.

poate deduce „o relație complet *sui generis* între formele vizibile și sonore și noi înșine" din faptul că „anumite proporții, forme, tipare, compoziții, au tendința de a se repeta în artă". Însă e greu de ghicit cum se poate face această deducție. În multe cazuri de otrăvire reapare arsenicul, tot așa cum în fiecare vară se repetă pasiunea pentru tenis, dar astea nu sînt argumente în favoarea vreunor caracteristici sau relații *sui generis*. Firește, nu poți să spui dacă un lucru seamănă sau nu cu altele decît prin examinarea lui și a lucrurilor acelora, dar nu folosește la nimic să observi că o manifestare a lucrului respectiv seamănă cu o altă manifestare a sa. Se poate presupune că o discuție atît de confuză nu poate porni decît de la o întrebare care a fost la rîndul ei neclară.

Întrebarea se referă la *asemănarea* sau *deosebirea* unui anumit tip de experiență de alte tipuri de experiențe. Pe scurt, este vorba de gradul de asemănare. Ca să clarificăm lucrurile, să admitem de la început că în problema valorilor în artă sînt implicate tot felul de experiențe și că atribuțiile Frumosului izvorăsc din tot felul de cauze. Există oare printre aceste experiențe un tip la fel de deosebit de cele care nu apar astfel, cum e, să zicem, invidia de amintire și calculul matematic de consumarea unor cireșe ? Și atunci ce grad de diferențiere ar face ca acest tip de experiență să fie specific ? Formulată astfel întrebarea nu e deloc ușoară. Aceste diferențe nemăsurabile sînt de grade deosebite și fiecare în parte este greu de estimat. Cu toate acestea, marea majoritate a scriitorilor ce au urmat lui Kant, ca și mulți alții înaintea lui, au răspuns fără nici o ezitare : „Desigur ! Experiența estetică este aparte și specifică". Iar motivele pe care se bizuia, cînd erau altceva decît simple cuvinte, făceau parte de obicei dintre cele furnizate de cercetarea directă.

E nevoie de suficientă îndrăzneală ca să te împotrivești unei astfel de tradiții, iar eu nu o fac fără ca mai întîi să fi cugetat. În cele din urmă, totuși, problema se limitează la clasificare, iar dacă atîtea alte capitole ale psihologiei au fost puse sub semnul întrebării și reorganizate, de ce să nu fie reexaminat și acesta !

Cercetarea unui tip specific de experienţă estetică poate îmbrăca două aspecte. Se poate susţine ideea că există un fel de element intelectual unic ce intră în experienţa estetică, absent în oricare altă experienţă. Astfel, Clive Bell afirma existenţa unei emoţii unice *diferenţiatoare*: „emoţia estetică". Dar psihologia nu găseşte nici un loc unei astfel de entităţi. Ce altceva s-ar putea sugera? Empatia, de pildă, aşa cum insistă Vernon Lee, intră în numeroase alte experienţe, printre care şi cele estetice. Cred însă că nici una dintre aceste idei nu e acceptabilă.

Pe de altă parte, experienţa estetică poate să conţină un element care nu este unic, fiind compusă din elementele obişnuite, prezente însă sub o formă specială. Cam aceasta s-ar presupune că este experienţa estetică. Conform descrierilor curente — din perspectiva dezinteresării, detaşării, distanţei, impersonalităţii, universalităţii subiective, şi aşa mai departe — forma aparte, după cum am să încerc să arăt, nu este uneori nimic altceva decît o consecinţă a incidenţei experienţelor, o condiţie sau un efect al comunicării. Alteori însă, o structură care poate fi descrisă în aceiaşi termeni este trăsătura esenţială a experienţei, trăsătură de care depinde în fond valoarea ei. Altfel spus, din motive diferite, în limbajul curent termenul „estetic" cuprinde cel puţin două grupuri deosebite de trăsături. Este absolut necesar să distingem sensul referitor la „caracterul estetic" pe care îl capătă un lucru aşezat pur şi simplu într-o ramă sau scris în versuri, de sensul care implică şi referinţe la valoarea acestuia. Confuzia de faţă, împreună cu altele [1], au făcut ca termenul să devină practic ineficace.

Se presupune de obicei că modalitatea estetică este o manieră aparte de a te raporta la obiecte, fie că experienţele rezultate sînt valoroase, lipsite de valoare sau indiferente. Această manieră ar acoperi atît experienţele urîtului şi pe cele ale frumosului, cît şi pe cele intermediare. Aş vrea să susţin tocmai inexistenţa unei asemenea modalităţi, să arăt că experienţele urîtului nu au nimic de-a face cu cele ale frumo-

[1] De exemplu, în laborator, este denumită „alegere estetică" orice alegere pentru care nu se pot invoca motive.

sului şi nici unele nici altele nu au nimic comun cu nenumărate experienţe pe care nimeni (cu excepţia lui Croce ; dar această precizare este adesea necesară) nu ar visa să le denumească estetice. Se poate găsi însă un sens mai restrîns al esteticii în ceea ce se rezumă la experienţele frumosului şi implică valoarea în cadrul acestei modalităţi. Iar cu privire la acest lucru, fiind de acord că asemenea experienţe pot să fie distinse de toate celelalte, mă voi strădui să arăt că ele se aseamănă îndeaproape cu multe altele, că diferă mai ales la nivelul legăturilor dintre constituenţii lor şi că sînt numai o dezvoltare ulterioară, o organizare mai rafinată, a celor obişnuite, şi nicidecum ceva cu totul nou şi diferit. Dacă privim un tablou sau dacă ascultăm muzică, nu facem ceva prea diferit de ceea ce facem cînd mergem pe stradă pînă la muzeu sau cînd ne îmbrăcăm dimineaţa. Diferită este maniera în care se produce această experienţă mai complexă, de regulă, şi, dacă totul decurge perfect, mai unificată. Însă tipul de activitate implicat nu este fundamental deosebit. Dacă am presupune acest lucru, în calea descrierii şi explicării s-ar interpune dificultăţi inutile, încă nedepăşite de nimeni.

Întrebarea ce se pune de astă dată şi mai cu seamă distincţia dintre cele două grupuri de caracteristici foarte deosebite pe baza cărora o experienţă poate fi descrisă drept estetică sau impersonală sau dezinteresată va fi mai clar explicată mai tîrziu [1].

Un alt argument împotriva ipotezei care susţine existenţa unei atitudini specific estetice este că aceasta conduce la ideea unei valori specific estetice, o valoare artistică pură. E de ajuns să postulezi existenţa unui mod particular de experienţă, cea estetică, şi nu mai e decît un pas pînă la acceptarea unei distincte valori unice, valoare diferită ca modalitate şi separată de celelalte valori ale experienţelor obişnuite. „Ca să putem aprecia o operă de artă nu e necesar să considerăm nimic din viaţa de zi cu zi, nici cunoaşterea ideilor

[1] Conf. capitolelor X şi XXXII şi termenului „impersonalitate" — Index.

sau a intereselor, nici familiaritatea cu emoţiile ei" [1]. Astfel sună o recentă definiţie limită a Ipotezei Estetice, definiţie care s-a bucurat de mult succes. Iată şi un exemplu, mai puţin categoric, dar care implică de asemenea ideea că experienţele estetice sînt *sui generis* şi că valoarea lor este de altă natură decît a celorlalte : „Prin natura ei nu este nici parte, nici copie a lumii reale (aşa cum înţelegem în mod curent această expresie), ci o lume independentă, completă şi autonomă în sine" [2].

Această concepţie asupra artelor, care ar crea un paradis particular pentru esteţi, este, după cum se va vedea mai departe, un impediment în cercetarea valorii lor. De asemenea, efectele asupra atitudinii generale a celor care o acceptă fără nici o obiecţie sînt adesea regretabile ; în acelaşi timp, îngustarea şi restrîngerea intereselor active se răsfrîng asupra literaturii şi artelor sub formele preţiozităţii, artificialităţii şi falsei detaşări. ARTA închipuită ca virtute mistică, inefabilă, este rudă apropiată a „stării de spirit estetice" şi foarte uşor poate avea efecte distrugătoare căci, în calitate de idee hrăneşte unele obişnuinţe mentale înclinate să-i accepte calitatea de mister.

[1] Clive Bell, *Art*, pag. 25.
[2] A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, pag. 5.

CAPITOLUL III

LIMBAJUL CRITICII

Văzui şi eu
Năluca strălucind în curcubeu
Numită Frumuseţe : chip sever
De abur sfînt ce bîntuie în noi....

Îngerul viselor

ORICARE ar fi dezavantajele esteticii moderne ca bază a teoriei criticii, trebuie să recunoaştem că de la speculaţiile pre-ştiinţifice în domeniul naturii Frumosului s-a făcut un mare pas înainte. Cel puţin fantoma paralizantă a Frumosului, Idee inefabilă, supremă, inanalizabilă şi simplă, a fost lăsată deoparte şi odată cu ea a fost îndepărtat, sau va fi curînd îndepărtat tot cîrdul de entităţi la fel de false. E adevărat că, atît poezia cît şi inspiraţia, prin simpla lor prezenţă, oferă încă demnitate cercurilor respectabile.

„Poezia, ca şi viaţa, este un lucru aparte... Substanţă sau energie, avînd drept trăsătură esenţială continuitatea, poezia reprezintă o mişcare articulată din punct de vedere istoric, ea prezintă o serie de manifestări succesive integrate. Fiecare poet, de la Homer sau de la predecesorii lui pînă în zilele noastre, a fost, într-o oarecare măsură sau la un anumit moment, vocea mişcării şi energiei poeziei ; poezia a devenit vizibilă, audibilă, s-a incarnat pentru moment în fiinţa lui ; iar poeziile sale sînt memoria acelei incarnări parţiale şi tranzitorii... Poezia, cu imensa ei putere şi cu funcţia exaltată ce i se atribuie, este nemuritoare." [1]

Căutînd cu sîrg, vom descoperi, adăpostite în hăţişurile verbale, încă multe alte Fiinţe Mistice, de cele mai multe ori lipsite de o origine atît de măreaţă. Construcţia, Schema, Forma, Ritmul, Expresia etc. ; sînt cel mai adesea simple

[1] G. W. Mackail, *Lectures on Poetry*, Introducerea.

vacua în cadrul discursului poetic, pentru care o teorie a criticii ar trebui să ofere substitute interpretabile.

Cîtă vreme atitudinile curente față de limbaj persistă, această dificultate produsă de fantoma lingvistică nu-și poate găsi rezolvarea. Trebuie să recunoaștem că toate întorsăturile noastre naturale de frază sînt înșelătoare, mai cu seamă acelea folosite în comentarea operelor de artă. Ne obișnuim însă atît de tare cu ele, încît chiar dacă înțelegem că de fapt sînt niște elipse, e lesne să uităm acest lucru. Iar în multe cazuri a fost foarte dificil să descoperim pînă și prezența vreunei elipse. Sîntem obișnuiți să spunem că un tablou este frumos în loc să spunem că ne provoacă o experiență valoroasă din anumite puncte de vedere [1]. S-a realizat ceva însemnat și dificil de obținut odată cu descoperirea faptului că remarca „acest lucru este frumos" trebuie interpretată de la sfîrșit spre început și dezvoltată astfel înainte de a fi pur și simplu o suită de sunete ce semnalează faptul că ne place un tablou. Chiar în zilele noastre, formele gramaticale se bucură de o putere atît de subtilă, încît toți cei care gîndesc sînt încredințați, într-un anumit stadiu al dezvoltării lor intelectuale, că există o atare calitate, atribut — Frumosul — atașată lucrurilor pe care, pe bună dreptate, le numim frumoase.

Chiar și printre cei care au scăpat de această amăgire și sînt pe deplin conștienți că vorbim tot timpul despre lucruri ca și cum acestea ar poseda calități, cînd ar trebui să spunem

[1] Putem reprezenta printr-o diagramă această iluzie, după cum urmează: în realitate opera de artă, A, produce în noi un efect, E, care are trăsătura *f*; A produce E^f. Vorbim însă de parcă ne-am fi dat seama că A posedă calitatea F (Frumos); percepem A^F; și dacă nu sîntem atenți ajungem să și credem asta. Nici una dintre revoluțiile recente ale gîndirii nu prezintă mai multă însemnătate decît această treptată descoperire a lucrurilor despre care vorbim. Ea este inevitabil urmată de schimbări în atitudinile noastre față de lume și față de ceilalți oameni. Unul din curentele manifeste în cadrul acestei schimbări înclină spre toleranță, altul către scepticism, un al treilea către o fundamentare mai serioasă a cauzelor acțiunilor noastre. Uimitoarele schimbări filozofice în cadrul concepției generale prezise cîndva să apară odată cu Relativitatea (sau noțiunea populară de relativitate pe măsură ce se răspîndise teoria), dacă apar, creează impresia că pot fi încorporate de aceste schimbări mai puțin vizibile dar mai la îndemînă.

de fapt că ele produc asupra noastră efecte de un fel sau altul, greşeala „proiectării" efectului şi transformării lui într-o calitate a cauzei sale are tendinţa de a se repeta. Odată comisă, această greşeală dă gîndirii o turnură particulară şi cu toate că puţini dintre cei competenţi se lasă astăzi astfel amăgiţi încît să susţină în fapt opinia mistică referitoare la existenţa unei calităţi, Frumosul, care ar fi inerentă sau ataşată obiectelor exterioare, piedica pusă de limbaj în calea acestei opinii este resimţită de-a lungul tuturor comentariilor asupra operelor de artă. Astfel creşte sensibil dificultatea unor numeroase probleme şi va trebui să luăm în consideraţie în mod constant acest lucru. Din mulţimea de probleme ce pot fi aici exemplificate, iată cîţiva termeni, cum ar fi : „construcţie", „formă", „echilibru", „compoziţie", „schemă", „unitate", „expresie" — potriviţi tuturor artelor, „profunzime", „mişcare", „textură", „soliditate" — din critica plastică, „ritm", „accent", „intrigă", „personaj" — din critica literară, şi „armonie", „atmosferă", „dezvoltare" — aplicabili în muzică. Toţi aceşti termeni sînt folosiţi în mod curent ca şi cum ar reprezenta calităţi inerente obiectelor exterioare minţii, unui tablou de pildă, în sensul în care un ansamblu de pigmenţi este fără îndoială obiect exterior minţii.

Nu a frînat această tendinţă nici dificultatea de a descoperi, în cazul poeziei, căror altor lucruri în afară doar de tipar şi hîrtie ar putea aparţine aceste presupuse calităţi.

Într-adevăr, limbajul a izbutit, pînă foarte de curînd, să ne ascundă toate lucrurile despre care vorbim. Fie că e vorba de muzică, de poezie, de pictură, de sculptură sau de arhitectură, sîntem constrînşi să discutăm de parcă nişte obiecte fizice — vibraţii de coarde sau coloane de aer, semne tipărite pe hîrtie, pînze şi pigmenţi, blocuri de marmură, compoziţii de pietre — ar fi subiectele comentariului nostru. În realitate, observaţiile pe care le facem în calitate de critici nu se aplică unor asemenea obiecte, ci unor stări de spirit, unor experienţe.

Se resimte adeseori o anume bizarerie a acestei opinii, prin reflectare, însă, ea diminuează. Dacă cineva afirmă că *Regina din mai* are un caracter sentimental, nu e dificil să admitem că respectiva persoană se referă la o stare de spirit. Dar dacă declară că la Giotto masele sînt perfect echilibrate, lu-

crul este mai puțin evident, iar dacă vorbește despre timp în muzică, despre formă în artele vizuale, despre intrigă în teatru, faptul că abordează constant lucruri ce aparțin gîndirii devine din ce în ce mai greu de recunoscut. Între noi și obiectul real al demersului nostru intervine aparatul verbal. Cuvintele, utile, de-a dreptul inestimabile în conversație, unde acoperă hiatusurile și rezolvă rapid diverse situații, dar presupunînd explicații elaborate înainte de a putea fi utilizate cu precizie, sînt tratate ca simple nume de persoane. E natural astfel să căutăm sensurile pe care le au aceste cuvinte și să inițiem nesfîrșite și subtile cercetări, sortite *ab initio* eșecului în privința intenției lor principale.

Reiese că trebuie să fim pregătiți să traducem în fraze ciudate și pedante toate propozițiile simpliste pe care le pretinde o conversație obișnuită. Vom vedea mai tîrziu, în deosebita lor putere afectivă, de ce se mențin toate aceste modalități curente de exprimare în ciuda manierei lor confuze și a dificultăților pe care le creează. Ele sînt indispensabile finalităților emoționale, însă traducerea este la fel de necesară în vederea clarificării, pentru examinarea a ceea ce se întîmplă de fapt.

Cele mai multe comentarii critice afirmă într-o formă prescurtată că un obiect produce anumite experiențe, iar, de regulă, comentariul este astfel alcătuit încît sugerează că obiectul respectiv ar poseda anume calități. Dar criticul merge adesea mai departe și afirmă că efectul produs asupra minții sale este datorat unor trăsături particulare, caracteristice obiectului. În acest caz, dincolo de efectul obiectului asupra sa, el îi evidențiază o trăsătură suplimentară, și tocmai acest gen de critică mai amplă este cel preferat. Înainte de a putea intui adînc, criticul are totuși nevoie de o foarte precisă demarcație între obiect, cu trăsăturile lui, și experiența pe care o trăiește, ca efect al contemplării obiectului. Însă grosul literaturii critice este, din nefericire, plin de confuzii ale acestor două noțiuni.

În acest moment ar fi utilă introducerea a două definiții. Într-o propoziție critică deplină, care afirmă nu numai faptul că o experiență este valoroasă în anumite modalități, ci și

că este provocată de anumite trăsături ale obiectului contemplat, vom da denumirea de *parte critică* fragmentului care descrie valoarea experienței. Pe cel care descrie obiectul îl vom numi *parte tehnică*. Astfel, a spune că avem emoții diferite față de crucile de lemn și față de cele de piatră înseamnă a face o observație tehnică. Și a spune că iubirea convine versului mai degrabă decît prozei va însemna de asemenea, a face o observație tehnică, deși este evident că aici ar putea fi lesne prezentă și o parte critică. Toate observațiile referitoare la modalitățile și căile prin care sînt produse sau provocate experiențele sînt tehnice, dar observațiile critice se referă la valoarea experiențelor și la motivele pentru care le considerăm valoroase sau lipsite de valoare. În cele ce urmează vom încerca să arătăm că observațiile critice constituie pur și simplu o ramură a observațiilor psihologice și că nu este nevoie să apelăm la vreo idee etică sau metafizică aparte pentru a explica valoarea.

Deosebirea dintre observațiile tehnice și cele critice este realmente importantă. Confuzia lor a condus la cele mai bizare pagini din istoria artelor. O anume tehnică produce în anumite cazuri admirabile rezultate ; trăsăturile evidente ale acestei tehnici ajung să fie privite mai întîi ca semne ale excepționalului, mai apoi ca excepționalul însuși. Cîtva timp, nici un produs, nici chiar unul admirabil, lipsit însă de aceste semne superficiale, nu este considerat la justa lui valoare. Există cazuri celebre, printre care denigrarea lui Shakespeare de către Thomas Rymer, opinia Doctorului Johnson despre pauzele lui Milton, consecințele triumfului lui Pope, sculptura arhaizantă, atitudinile grecești din compozițiile lui David, imitarea lui Cezanne ; iar enumerarea ar putea continua la nesfîrșit. Situația inversă este la fel de comună. De pildă, constatăm o greșeală tehnică evidentă într-un anume caz. Se poate să fie vorba de prea mulți de „s" într-un vers sau de neregularitățile și asonanțele „pindarice", și de la asta ajungem să considerăm defectuos orice vers, oricît de puțin asemănător cu greșeala, orice poezie nerimată :

The lustre of the long convolvulusses
(Lustrul lungilor clopoței de rochița rîndunicii)

cest truc — judecarea întregului după detalii, prin inversarea atitudinii corecte, confundarea mijloacelor cu scopul, tehnicii cu valoarea — nu este de fapt decît cea mai zbutită momeală din cîte îl pîndesc pe critic. Numai profesorul ştie (iar uneori cade şi el pradă erorii) cît de mare este numărul cititorilor care socotesc, de pildă, că o rimă defectuoasă — *bough's/house, bush/thrush, blood/good* — este suficientă pentru condamnarea unei poezii fără a ţine cont de alte considerente. Asemenea scrupuloşi, ca şi cei obsedaţi de scandare (în urma exerciţiilor cu versuri latine mai cu seamă), nu înţeleg mare lucru din poezie. Acordăm atenţie aspectului exterior cînd nu ştim ce altceva se poate face cu o poezie.

conținutului [1], sau impersonalitatea și detașarea asupra cărora au tot stăruit esteticienii, sînt ușor de înțeles de îndată ce le privim din acest unghi. Oricum, trebuie să ne ferim de o posibilă neînțelegere. Deși e mult mai profitabil să considerăm artistul drept persoană care comunică, nu e în nici un caz adevărat că el s-ar socoti astfel de obicei. În cursul activității sale, nu este întotdeauna angrenat în mod deliberat și conștient într-o comunicare. Dacă este întrebat, va răspunde mai mult ca sigur că el apreciază comunicarea drept irelevantă, sau, în cel mai fericit caz, un aspect minor și că ceea ce face este ceva frumos în sine, sau ceva ce îi procură o satisfacție personală, sau ceva care, mai mult sau mai puțin vag, îi exprimă emoțiile ori îl exprimă, prin urmare ceva personal și individual. Că alții se vor apuca să-i studieze opera și că vor trăi niște experiențe în urma acestui fapt poate să i se pară ceva cu totul întîmplător, neesențial. Mai modest încă, va spune că lucrul lui este pur și simplu o joacă.

Faptul că îndeobște pe artist nu îl preocupă în mod conștient comunicarea, ci „buna" executare a lucrării, fie ea poezie, piesă de teatru, statuie ori tablou, și rămîne în aparență indiferent la eficacitatea ei comunicativă, este ușor de explicat. Scopul său principal este realizarea lucrării astfel încît să „întruchipeze", să reprezinte și să se acordeze cu exact acea experiență de care depinde valoarea ei ; în cazurile mai dificile acest țel este copleșitor, iar risipirea atenției, provocată de înglobarea printre celelalte preocupări, a uneia aparte, impusă de aspectul comunicativ, poate fi fatală operei serioase. Artistul nu poate să stea și să se gîndească la felul în care îi va fi primită opera fie de către public în general, fie doar de grupurile avizate. Înțelept, el își alungă din minte cu totul aceste considerente. Acei artiști care pot fi suspectați de exagerată atenție oferită în mod aparte aspectului comunicativ, (există și excepții, și una dintre ele ar fi Shakespeare), tind să cadă într-o stare inferioară.

Dar această neglijare conștientă a aspectului comunicativ nu îi diminuează în nici un fel însemnătatea. Asta s-ar în-

[1] Vezi Capitolul XXIV.

CAPITOLUL IV

COMUNICAREA ŞI ARTISTUL

> Poezia este memoria celor mai preţioase şi mai fericite clipe ale celor mai fericite şi mai preţioase cugete.
>
> *Apărarea poeziei*

CEI DOI pilaştri pe care trebuie să se sprijine o teorie a criticii sînt explicarea valorii şi explicarea comunicării. Nu înţelegem bine cît de însemnat este acel ansamblu al experienţelor care iau forma pe care o iau numai pentru că sîntem nişte fiinţe sociale şi pentru că din copilărie ne-am familiarizat cu comunicarea. Ştie toată lumea, desigur, că multe dintre modalităţile de a gîndi şi a simţi le învăţăm de la părinţi sau de la alte persoane. Însă efectele comunicării merg mult mai adînc. Însăşi structura minţii este în mare măsură determinată de faptul că omul a fost angrenat de atîtea sute de mii de ani în comunicare, în tot cursul dezvoltării umane şi chiar înainte de aceasta. O bună parte a trăsăturilor distinctive ale intelectului se datoresc faptului că el este instrumentul comunicării. Înainte de a fi comunicată, o experienţă trebuie, bineînţeles, să ia o formă, dar ia forma pe care o ia mai cu seamă pentru că ar putea apărea necesitatea de a o comunica. Accentul pe care l-a pus selecţia naturală pe capacitatea de comunicare este copleşitor.

Există multe probleme ale psihologiei, de la cele cu care se luptă adepţii unei *Gestalt theorie*, pînă la cele care îi nedumeresc pe psihanalişti, a căror cheie poate fi furnizată de acest aspect neglijat al intelectului, dar mai cu seamă problemele artelor pot profita de pe urma lui. După cum vom vedea, cele mai dificile şi mai obscure aspecte ale structurii artelor, ca de pildă prioritatea elementelor formale asupra

tîmpla doar dacă am fi gata să admitem că numai activităţile conştiente contează. Însuşi procesul de „bună" executare a lucrării are imense consecinţe în privinţa comunicării, în măsura în care artistul este o persoană normală [1]. Lăsînd la o parte anumite cazuri particulare pe care le vom discuta mai tîrziu, cînd este „bine" executată, lucrarea va avea o forţă de comunicare cu mult mai mare decît dacă ar fi „prost" executată. Măsura în care ea se acordează cu experienţa respectivă a artistului reprezintă măsura în care va produce altora experienţe similare.

Într-un sens mai restrîns, nici repulsia artistului faţă de socotirea comunicării drept unul dintre ţelurile fundamentale, nici refuzul de a admite că este în vreun fel influenţat în creaţie de dorinţa de a trezi emoţii, nu dovedesc că în realitate principalul său scop nu este comunicarea. După o concepţie psihologică simplificatoare, care ar nesocoti motivaţia inconştientă, acest lucru ar putea să pară adevărat, nu însă şi după oricare concepţie, cît de cît valabilă, asupra comportamentului uman. Cînd constatăm străduania consecventă a artistului pentru cîştigarea impersonalităţii, pentru alcătuirea unei structuri care să nu includă în operă propriile idiosincrasii, excentrice sau trecătoare, prin folosirea constantă drept esenţiale a acelor elemente cu efecte dintre cele mai uniforme asupra impulsurilor ; cînd descoperim atît de rar opere originale care să satisfacă pe artist [2] dar total lipsite de sens pentru toţi ceilalţi, iar publicitatea lor este continuu şi intim corelată cu ceea ce spun ele artistului însuşi, e foarte greu să credem că eficacitatea comunicării nu deţine un rol însemnat în noţiunea de „bine lucrat" [3], noţiune care pentru artist ar putea să însemne ceva cu totul diferit.

Cît constituie „motivaţia inconştientă" a artistului din intenţia deslușită de comunicare, spre deosebire de intenţia (oricît de ascunsă) de a produce un lucru eficace din punct

[1] Această chestiune va fi discutată în Capitolul XXIV.

[2] Din nou trebuie luată în consideraţie normalitatea artistului.

[3] După cum se va vedea, nu voi identifica „frumosul" cu „eficacitatea comunicării". Este o capcană în care se cade prea uşor. În ea se pot găsi cîţiva vulgarizatori adepţi ai lui Croce, nu însă chiar el.

de vedere comunicativ, iată o problemă în care mai bine nu ne-am aventura. Fără îndoială că artiştii, ca indivizi, sînt foarte deosebiţi. Ispita „nemuririi", a gloriei veşnice, a unui loc permanent printre influenţele ce guvernează intelectul, contează pentru unii foarte mult. Pentru alţii, toate acestea sînt neglijabile. Gradul în care aceste ispite sînt ascultate depinde cu siguranţă şi de moda socială şi intelectuală a zilei. Se pare că în prezent s-au demodat apelul către posteritate şi dorinţa de a propune operele de artă drept „candidate la nemurire". „De unde putem şti cum vor fi oamenii viitorului ? Pot să fie îngrozitori !" ar putea exclama un contemporan de-al nostru, încurcînd şi mai tare totul. Căci apelul către epocile viitoare nu vrea oameni care pur şi simplu trăiesc la o anumită dată, ci oameni avizaţi, în stare să emită judecăţi, iar cele mai multe „epoci viitoare" nu au avut această calitate.

Criticul nu se ocupă de motivaţia mărturisită sau nemărturisită a artistului, oricît de interesantă ar fi din punct de vedere psihologic, ci de faptul că, în cele mai multe cazuri, procedeul folosit de artist face ca eficacitatea comunicării proprie operei să corespundă cu propria lui satisfacţie şi cu sentimentul că e bine lucrată. Acest lucru poate să se datoreze fie numai normalităţii sale, fie unei motivaţii nemărturisite. Prima presupunere este mai plauzibilă. Oricum, este sigur că numai studiul sîrguincios al posibilităţilor de comunicare şi dorinţa de a comunica, oricît ar fi de intensă, nu sînt suficiente dacă nu există acea corespondenţă între impulsurile poetului şi posibilele impulsuri ale cititorului. Comunicarea prin excelenţă încununată de succes implică această corespondenţă şi nici un fel de schemă nu-i poate lua locul. Nici încercarea conştientă, intenţionată, de a comunica nu este atît de fructuoasă ca drumul indirect, inconştient.

Astfel, artistul este pe deplin justificat să neglijeze în aparenţă scopul esenţial al operei. Iar dacă în capitolele următoare se va face aluzie la artist fără să se spună că ar avea drept prim scop comunicarea, vor trebui rechemate în minte rezervele formulate aici.

Deoarece s-a pomenit de motivația inconștientă a poetului, ar fi potrivit să mai adăugăm aici unele observații. Orice ar afirma psihanaliștii, procesele psihice ale poetului nu constituie o sferă a cărei cercetare ar conduce la rezultate utile. Poeții oferă un mult prea încîntător teren de vînătoare a presupunerilor necontrolabile. Multe dintre elementele necesare producerii unei poezii sînt, desigur, inconștiente. E foarte probabil că procesele inconștiente să fie mult mai însemnate decît cele conștiente, însă chiar dacă am cunoaște mult mai multe despre felul în care funcționează psihicul, încercarea de a etala insidioasele căi ale minții artistului numai pe baza operei sale ar fi expusă celor mai serioase primejdii. Și dacă judecăm după lucrările publicate ale lui Freud despre Leonardo da Vinci și ale lui Jung despre Goethe (de exemplu *Psihologia inconștientului*, pag. 305), ne dăm seama că psihanaliștii au tendința să fie în mod cu totul deosebit lipsiți de orice talent critic.

Dificultatea rezidă în aceea că aproape toate speculațiile referitoare la ce s-ar fi petrecut în mintea artistului sînt neverificabile, cu mult mai neverificabile decît speculațiile similare referitoare la ce se întîmplă în mintea celui care visează. Cele mai plauzibile explicații pot să decurgă din trăsături produse în fapt de cu totul alte cauze. Nu știm dacă altcineva înafară de Graves a mai încercat să analizeze *Kubla Han*, poem care prin modalitatea compoziției și prin subiect se propune de la sine ca potrivit analizei. Cititorul la curent cu metodele obișnuite de analiză poate să-și imagineze rezultatele unei minuțioase disecții freudiene.

Dacă ar deschide apoi *Paradisul pierdut* la Cartea a IV-a și ar citi cam șaizeci de versuri începînd cu versul 223, ar da peste sursele reale ale multor imagini și expresii din poezia citată. În ciuda versurilor :

Curgea la miazăzi un fluviu larg
Prin E d e n străbătînd același drum
De asprul deal sorbit... [1]

[1] „*Southward through* E d e n *went a River large, / Nor changed his course, but through the shaggie hill / Pass'd underneath ingulft...*"

şi a :

Ţîşnea fîntîna proaspătă pîraie
stropind grădina ; şi din nou, puhoi,
prin luminiş rîpos, găseau iar fluviul... [1]

şi a :

Pe raze de opal, pe praf de aur,
sub umbre aplecate — orbecăind
curgea Nectar... [2]

şi a :

Cad ape murmurînd în văi
sub dealuri risipite... [3]

îndoielile încă i-ar mai da tîrcoale pînă ar ajunge la versul :

Nici muntele Amara, unde-şi ţin
copiii regii a b a s s i n i [4]

şi unul dintre locurile cele mai criptice din poemul lui Coleridge, cînteoul fecioarei din Abisinia despre muntele Abora, îşi găseşte explicaţia simplă. Pentru ultimul vers al poeziei poate că nici nu prea ar mai fi nevoie să se descopere o astfel de sursă.

Aproape toată materia poemului *Kubla Han* i-a fost furnizată lui Coleridge de diverse surse în maniere asemănătoare. Nu ştiu dacă această sursă, în mod specific, a mai fost remarcată, însă *Călătoria lui Purchas*, *Călătorii prin*

[1] "*Rose a fresh Fountain, and with many a rill / Watered the Garden ; thence united fell / Down the steep glade, and met the neather Flood...*"

[2] "*Rowling on Orient Pearl and sands of Gold / With mazie error under pendant shades / Ran Nectar...*"

[3] "*Meanwhile murmuring waters fall / Down the slope hills, disperst...*"

[4] "*Nor where* A b a s s i n *Kings their issue Guard, /* Mount Amara."

Carolina de Nord şi de Sud de Bartram, *Istoria Hindustanului* de Maurice, sînt izvoare bine cunoscute, unele din ele indicate chiar de Coleridge.

Acest exemplu deosebit de reprezentativ cu privire la funcţionarea inconştientă a minţii unui poet poate servi drept avertisment deloc deplasat, măcar împotriva unui anume mod de posibilă aplicare a psihologiei în critică.

E destul de greu de precizat măsura în care Criticii, Moraliştii, Educatorii, Esteticienii, etc., au înţeles în mod greşit artele şi locul lor în ansamblul structurii activităţilor umane. Adesea, cei care n-au priceput aproape nimic s-au bucurat şi de un gust rafinat şi de resurse expresive, Ruskin de pildă. Cei care au ştiut în egală măsură la ce serveşte o operă şi cum se produce au fost mai cu seamă creatori de artă, puţin interesaţi sau neînzestraţi cu talentul particular al explicaţiei. Poate că li se părea totul prea evident ca să mai fie nevoie de explicaţii. Cei care au încercat totuşi, s-au împiedicat în mod obişnuit de limbaj. Pentru că limbajul a fost dintotdeauna bariera de nedepăşit în drumul spre explicarea artelor şi spre „bucuria" pe care ne-o oferă (folosim un termen nepotrivit în lipsa altuia mai bun).

„Slăvit cel care prin minune
Vrăjmaşul brav al omului supune" [1]

Poate că niciodată nu a fost mai necesar ca acum să cunoaştem însemnătatea artelor şi să ocolim răspunsurile nepotrivite. Pentru viitor această îndatorire va fi, poate, din ce în ce mai însemnată. Este adevărat că observaţii de acest fel sînt adeseori rostite de entuziaşti şi pot fi primite cu acelaşi zîmbet cu care am răspunde afirmaţiei că viitorul Angliei este legat de vînătoare. Se va vedea totuşi că dezvoltarea lor completă are consecinţe care nu sînt nicăieri luate în glumă.

Artele sînt tezaurul nostru de valori. Izvorul lor, pe care îl perpetuează, se găseşte în acele momente de o desăvîrşită

[1] "Happy who can / Appease this virtuous enemy of man!"

stăpînire ale trăirilor unor oameni cu totul remarcabili, momente în care feluritele posibilităţi de existenţă sînt intuite cu adîncă limpezime, iar sursele diverse de energie se canalizează în modul cel mai strălucit, momente cînd în locul obişnuitelor interese meschine şi al tumultului dezorientărilor se aşază o serenitate complex alcătuită. Atît în geneza unei opere de artă, în momentul creator, cît şi în aspectul ei de vehicul al comunicării, se pot găsi raţiuni pentru aşezarea artelor la loc de frunte în cadrul teoriei Valorii. Ele păstrează cele mai de seamă verdicte asupra valorilor experienţei. Ele formează un corp de mărturii abia atins de cei care s-au aplecat asupra valorii fără sprijinul unei psihologii practice în interpretare şi influenţaţi de ariditatea Eticii abstracte. O omisiune ciudată, căci fără ajutorul artelor prea puţine dintre experienţele noastre pot fi comparate, iar fără o astfel de comparaţie, cu greu putem spera să fim vreodată de acord asupra celor ce trebuie preferate. Experienţe foarte simple, cum ar fi o baie rece într-o cadă de metal sau goana după un tren pot fi comparate, într-o oarecare măsură, fără să recurgem la modalităţi complicate de expresie ; şi există prieteni ce se cunosc admirabil unul pe altul, care izbutesc să compare rudimentar unele experienţe în conversaţia zilnică. Pentru cei mai mulţi oameni însă, experienţele subtile sau obscure nu pot să fie comunicate sau descrise, deşi convenţiile sociale sau teama de singurătate ne-ar face să pretindem că nu este aşa. În arte sînt depozitate, în unicul mod cu putinţă pentru astfel de fenomene, experienţe care s-au impus celor mai sensibile fiinţe, înzestrate cu un deosebit discernămînt. Datorită perceperii tulburi a acestui fapt, poetul a fost considerat profet, iar artistul preot, şi au suferit de pe urma uzurpării acestor titluri. Artele, abordate cum se cuvine, furnizează cele mai valoroase date disponibile pentru a hotărî care experienţe sînt mai valoroase. Oricum, caracterizarea este absolut necesară. Din fericire, nu puţine sînt exemplele care sar în ochi şi ne reamintesc ce greu este să ne apropiem de ele aşa cum se cuvine.

CAPITOLUL V

INTERESUL CRITICILOR PENTRU VALOARE

Ce te-ar opri ? Lipsit de văz, cunoşti
Pe cei din jur ? Atît de groaznic minţi ?
Şi smuls din cuget, eşti mai presus de proşti ?

Gerard Hopkins

S-AR PĂREA că între cercetarea generală a naturii binelui şi aprecierea unor opere de artă considerate separat există o mare prăpastie, iar comentariul în care ne lansăm poate să creeze impresia unui drum ocolit spre abordarea subiectului. Adesea, şi mai cu seamă în ultima vreme, morala a fost socotită un obiectiv lăturalnic în critică, cu grijă distins de preocuparea fundamentală a criticului. S-a tot spus că domeniul lui ar fi opera artistică în sine şi nu consecinţele ei, oricare ar fi acestea. Dintotdeauna s-a presupus că ele pot fi lăsate în seama altora, în seama clerului poate, sau a poliţiei.

Dezolanta nepricepere a acestor autorităţi nu reprezintă decît o neînsemnată pierdere. Atît de stridente sînt de obicei gafele comise încît efectele lor au o viaţă scurtă. Iar adesea sînt utile, căci ne atrag atenţia asupra unor lucruri ce ar fi altfel trecute cu vederea. Mai grav este că aceste imprudenţe, aceste locuri comune, aceste nepotriviri, alimentează punctul de vedere după care morala ar avea prea puţin sau nimic de a face cu artele, şi chiar mai nefericita părere că artele nu ar avea nici o legătură cu moralitatea. Nepriceperea cenzorilor, alegerea materialelor cenzurabile, calomnia ruşinoasă de felul celei care a numit *Esther Waters* un atentat la pudoare, manifestarea unei asemenea deşteptăciuni ca cea care a socotit *Doamna Bovary* o apologie a adulterului, nenumăratele intervenţii comice, uluitoare sau enervante explică pe deplin această atitudine, însă nu o justifică.

Este nefericită tendința naturală a celor cu judecată cumpănită și minte pătrunzătoare de a ocoli orice referință la aspectele mai largi sociale și morale ale artelor, căci lasă locul liber prostiei și limitează în mod nedrept sfera de acțiune a criticilor de valoare. Atît de lehamite le-a fost acelora să fie puși laolaltă cu asinii nărăvași, încît realmente s-au izolat ei înșiși într-un țarc. Dacă cel competent este reținut din cauza maimuțărelii nepriceputului, atunci un rău și o pierdere, nici trecătoare și nici lipsite de însemnătate, continuă să sporească. Ar fi ca și cum medicii ar trebui să se retragă din cauza nerușinării șarlatanilor. Căci criticul se ocupă de sănătatea minții la fel de atent ca medicul de sănătatea trupului. Urmînd alt drum, este adevărat, și după o altă înțelegere a sănătății, mai cuprinzătoare și mai adîncă, după care mintea cea mai sănătoasă este aceea capabilă să păstreze cea mai bogată zestre de valori.

Criticul nu are cum să evite folosirea unor idei despre valoare. Profesiunea lui este în întregime o aplicare și o exersare a ideilor sale la obiect, iar evitarea preocupărilor morale din partea sa nu poate să însemne decît că detronează, ori că respinge, ideile și metodele pe care le consideră false sau necinstite, sub pretextul că ar fi „moralitate". Termenul are un iz suspect, a fost mînuit în egală măsură de mulți oameni de calitate îndoielnică și de oameni admirabili, încît am putea conveni să-l evităm. Dar erorile ilustrate de isprăvile cenzorilor sînt prea curente, iar concepțiile false asupra naturii valorii prea răspîndite și atrăgătoare pentru ca critica în adevăr folositoare să rămînă fără o teorie generală și fără un complex explicit de principii.

Este necesară o poziție lesne de justificat pentru cei convinși de valoarea artelor. Numai o teorie generală a valorii, care să arate locul și funcția artelor în cadrul sistemului complex de valori, va constitui o asemenea fortăreață. În același timp sînt necesare arme cu care să respingem și să răsturnăm concepțiile greșite. Dificultățile născute de prăpastia dintre ceea ce preferă majoritatea și ceea ce este primit drept excelent de către opinia cea mai calificată au ajuns, odată cu creșterea populației, considerabil mai grave și pot să devină amenințătoare în viitorul apropiat. Din nenumă-

rate motive, normele au mult mai multă nevoie de protecție decît înainte. Poate că e prematur să ne închipuim o prăbușire a valorilor, o reevaluare în urma căreia gustul popular ar înlocui selecția cultivată. Totuși, spiritul comercial a adus cu sine ciudățenii și mai mari : încă nu ne-am imaginat posibilitățile mai dăunătoare ale cinematografului și radioului și există unele mărturii, vagi — fără îndoială — și nesigure, că asemenea produse cum ar fi un *best-seller* (comparați romanul *Tarzan* cu *Ea*), versurile din revistele ilustrate, bibelourile, pictura academică, șlagărele de music-hall, clădirile municipalității, monumentele eroilor etc., sînt tot mai puțin apreciate. Mai există, bineînțeles, și unele excepții, cînd mulțimea se dovedește un judecător mai bun decît experții.

Pentru a arunca o punte peste prăpastie, pentru a aduce nivelul aprecierilor populare cît mai aproape de consensul experților și pentru a feri acest consens de opoziții dăunătoare (cea a lui Tolstoi reprezintă un exemplu tipic), este esențială apariția unui studiu mult mai deslușit decît tot ce s-a produs pînă acum, care să arate de ce este această opinie valabilă. Aceste opoziții sînt primejdioase pentru că apelează la instinctul natural, la ura împotriva „ființelor superioare". Expertul în problemele gustului este pus într-o situație penibilă cînd opinia lui diferă de cea a majorității. Este forțat de fapt să spună : „Sînt mai bun decît voi. Gustul meu este mai rafinat, am mai multă educație, iar voi ați face bine să semănați mai mult cu mine decît cu voi înșivă". Nu e vina lui că trebuie să fie atît de arogant. De obicei poate să mascheze și maschează asta cît mai bine, dar pretenția de a i se da ascultare ca specialist depinde de adevărul acestor afirmații. Astfel, el trebuie să fie întotdeauna pregătit să argumenteze limpede și convingător rațiunile pentru care preferințele sale sînt demne de atenție, iar dacă nu oferă aceste argumente, învinuirile de șarlatanie și de înfumurare îl pot pune în dificultate. În zadar va spune că se apleacă de ani de zile asupra domeniului respectiv, în zadar va exclama, ca înțeleptul Longin, acum șase sute de ani : „Judecarea literaturii este rodul final al unei îndelungate străduanii", căci vor exista mulți profesori asemenea lui care

să afirme că ani întregi de strădanie pot să nu ducă, în cele din urmă, la nimic remarcabil.

Pentru abilitarea criticului, pentru apărarea normelor acceptate împotriva opoziţiilor tolstoiene, pentru reducerea distanţei dintre aceste norme şi gustul popular, pentru proteguirea artelor împotriva moralităţii aspre a Puritanilor şi a apostaţilor, trebuie elaborată o teorie generală a valorii, care să elimine şi vagul şi arbitrarul din afirmaţia „Acesta e bun, acela rău". Nu există alternativă. Iar această teorie nu trebuie să fie aşa cum s-ar putea presupune, nici o anexă la studiul naturii artelor. Căci dacă o teorie bine fundamentată a valorii este o necesitate pentru critică, nu e mai puţin adevărat că pentru teorie este necesară o bună înţelegere a fenomenului artistic. Cele două întrebări, „Ce este bun?" şi „Ce sînt artele?" se ilumineză reciproc. De fapt, una nu poate căpăta un răspuns complet fără cealaltă. Acum putem porni la deslușirea celei dintîi.

CAPITOLUL VI

VALOAREA CA IDEE SUPREMĂ

> Un nimic sublim pe care l-am văzut cu-adevărat.
>
> *Aire și îngeri*

S-A CONSIDERAT din totdeauna că e mult mai lesne să se distingă experiențele [1] pozitive de cele negative, cele valoroase de cele lipsite de valoare, decît să se descopere ce se întîmplă cînd le distingem. Istoria opiniilor despre natura valorii, despre rațiunile și despre momentele în care ceva este în mod îndreptățit considerat bun, prezintă o uluitoare varietate. În vremurile noastre, însă, controversa se restrînge la două întrebări. În primul rînd dacă există o posibilitate reală de a descrie în termeni psihologici diferența dintre experiențele valoroase și cele lipsite de valoare ; dacă sînt sau nu necesare idei suplimentare distinct „etice" sau „morale", străine de psihologie. În al doilea rînd, în cazul în care se consideră inutilă orice idee „etică" suplimentară, dacă e necesară o analiză psihologică exactă în explicarea valorii.

Prima întrebare nu ne va reține prea mult. S-a susținut cu competență [2] și s-a acceptat într-o măsură considerabilă că afirmarea caracterului pozitiv al unei experiențe presupune doar constatarea înzestrării acesteia cu o anume proprietate sau atribut etic ireductibil la vreo proprietate sau atribut psiho-

[1] În toată această lucrare, termenul „experiență" va fi folosit, într-un sens larg, drept eveniment mental. Este echivalent cu „stare mentală" sau „proces mental". Din nefericire, acest termen sugerează adesea pasivitate sau caracter conștient, iar multe dintre „experiențele" la care ne referim pot fi denumite „acțiuni" și au aspecte inconștiente și inaccesibile introspecției tot atît de însemnate ca cele conștiente și accesibile.

[2] Un important apărător al acestei concepții este Dr. G. E. Moore ; cărțile sale, *Principia Ethica* și *Ethics* conțin strălucite afirmări ale poziției.

logic, cum ar fi caracterul dezirabil sau acceptabil, şi că nu mai este cu putinţă nici o altă clarificare prin analiză a acestei proprietăţi etice. „Bun", conform acestei opinii, nu e în nici un caz o prescurtare care să presupună o relatare mai explicită. Se afirmă că lucrurile bune sînt pur şi simplu bune, ele posedă o proprietate care poate fi recunoscută imediat prin intuiţie directă, şi deoarece această proprietate este inanalizabilă, nu putem merge mai departe. Un studiu al valorii n-ar avea altceva de făcut decît să indice lucrurile care posedă această proprietate, să le clasifice şi să împrăştie confuzia dintre scopuri pozitive în sine şi mijloace pe care doar le numim astfel, pentru că servesc la atingerea unor scopuri pozitive în mod intrinsec. De obicei, partizanii acestei atitudini mai susţin şi că anumite experienţe conştiente, cum ar fi cunoaşterea, contemplarea admirativă a frumosului, şi chiar, în anumite condiţii, încercarea unor sentimente de afecţiune şi veneraţie, sînt singurele pozitive în sine, nu doar ca mijloace. Altele, de pildă: munţii, cărţile, căile ferate, acţiunile curajoase, sînt bune pentru că servesc la ceva, pentru că sînt — în măsura în care sînt — cauza, condiţia apariţiei unor stări de spirit valoroase ca atare. Astfel, apariţia unor stări de spirit recunoscute drept pozitive este considerată un fapt izolat al experienţei, imposibil de motivat sau de pus în legătură cu celelalte particularităţi umane ca produs al dezvoltării, aşa cum ne-au obişnuit ştiinţele biologice.

Caracterul plauzibil al acestei opinii decurge mai cu seamă din presupunerea metafizică după care ar exista proprietăţi, în sensul de entităţi inerente, care ar depinde de obiecte particulare existente, dar despre care, în mod logic, s-ar putea spune că nu depind de nimic. Aceste entităţi metafizice, felurit numite Idei, Noţiuni, Concepte sau Universalii, pot fi împărţite în două tipuri: senzoriale şi suprasenzoriale [1]. Senzoriale sînt cele care pot fi cunoscute prin simţuri — „roşu", „rece", „rotund", „repede", „dureros", iar suprasenzoriale sînt cele cunoscute pe altă cale

[1] Cf. F. Brentano, *The Origin of the Knowledge of Right and Wrong*, pag. 12, 46.

decît prin percepția senzorială. În acest mod, unele relații logice, „necesitatea" sau „imposibilitatea", ori unele idei, „voința", „scopul", „cauza" și „numărul trei" au fost considerate drept direct cognoscibile pe cale intelectuală. Și binele s-ar găsi printre aceste Idei suprasenzoriale.

Nimic nu putea fi mai simplu decît o astfel de opinie și, pentru mulți, existența unei asemenea proprietăți — calitatea de bun — nu pare surprinzătoare. Altora, însă, ipoteza li se pare o ciudată formă de supraviețuire a pasiunii pentru abstracționism, dacă folosirea acestui termen poate fi justificată de strînsa lui legătură cu cel de obstrucționism. Pentru aceștia din urmă, un orb, care ar fugări printr-o cameră în deplin întuneric o pisică neagră cu totul absentă, și-ar întrebuința foarte bine timpul în comparație cu filozoful preocupat de cunoașterea unor astfel de „Concepte". Ei sînt dispuși, de dragul unei conversații comode, să discute și chiar să gîndească astfel ca și cum Conceptele și Trăsăturile particulare ar fi entități separabile, distincte, dar refuză să accepte că structura lumii ar conține în fapt astfel de delimitări. Poate că nici nu e cu putință să comentăm această chestiune și probabil că ea e lipsită de însemnătate, dacă exceptăm faptul că obișnuința de a imagina o lume realmente delimitată astfel este o sursă bogată de false entități, în mod curent de cuvinte hipostaziate. Tentația de a lansa premature supremații — printre exemplele cele mai reprezentative se numără Frumosul în estetică, Intelectul și facultățile sale în psihologie, Viața în fiziologie — se face serios simțită mai cu seamă la cei ce cred în Entități Abstracte. Obiecția adusă unor asemenea Idei Supreme pleacă de la observația că ele atrag mult prea grabnic o cercetare spre un punct mort. În cazul de față, un Bine Suprem este tocmai un astfel de final ales arbitrar.

Se va încuviința că este preferabil un studiu mai puțin criptic al binelui — dacă un asemenea studiu va putea fi realizat vreodată — în concordanță cu fapte verificabile, chiar dacă nu avem la îndemînă mijloacele cu care să respingem teoria mai simplă. Totuși, susținătorii acestei teorii au formulat anume argumente în sprijinul ideii că nu ar fi posibilă nici o altă concepție asupra binelui, astfel

încît este necesar mai întîi să le examinăm pe scurt. Mai mult, aceşti adepţi ne furnizează un excelent exemplu de folosire greşită a ipotezelor psihologice în cercetare, pentru că, deşi o abordare psihologică este adesea extrem de utilă, ea poate fi de asemenea o sursă de obscurantism şi supraapreciere. Argumentele împotriva oricărui studiu naturalist depind de rezultatele evidente ale cercetării directe a ceea ce se află în obiectivul conştiinţei cînd apreciem pozitiv faptele. Se afirmă că dacă substituim orice descriere a caracterului de bun în general, cu caracterul de „bun" din afirmaţia „Acest lucru este bun" — de pildă, „Acest lucru este dezirabil" sau „Acest lucru este acceptabil" — putem detecta că substituitul se deosebeşte de „bun" şi că în acel moment judecata este diferită. Se pretinde că, oricît am elabora aprecierea, concluzia este confirmată de întrebarea, oricînd posibilă, asupra identităţii dintre bun, dezirabil şi acceptabil ; se pretinde de asemenea că, astfel pusă, întrebarea nu devine niciodată falsă şi că ea şi-ar pierde rostul dacă aprecierea substituită astfel ar analiza într-adevăr caracterul de „bun".

Caracterul persuasiv al acestei respingeri se resfrînge în mod egal asupra maselor de indivizi, din pricina deosebirilor dintre rezultatele experimentelor pe care ea se sprijină. Cei obişnuiţi să considere caracterul de „bun" drept Idee suprasenzorială simplă, descoperă destul de repede că orice substitut este înşelător, în timp ce partizanii unei teorii psihologice asupra valorii identifică la fel de uşor propria apreciere cu caracterul de „bun". O întrebare cum este „Cînd şi în ce condiţii pot fi distinse judecăţile unele de altele ?" — incumbă atîtea dificultăţi, încît orice argument devine suspect dacă este axat pe supoziţia că se pot stabili în mod necesar diferenţe între judecăţi. Dacă dintr-un motiv oarecare dorim să distingem o judecată de alta, ne putem încredinţa că sînt diferite în toate cazurile în care sînt formulate diferit. Astfel, s-a considerat că „A depăşeşte pe B" şi „A este mai mare decît B" sînt judecăţi deosebite, prima creînd impresia că spune pur şi simplu că A se află în relaţia „depăşeşte pe" cu B, în timp ce a doua ar spune că A se află în relaţia „este" cu „mai mare", care, apoi se află în re-

laţia „decît" cu B [1]. S-ar părea că din aplicarea unor astfel de metode în desluşirea termenului „bun" ar trebui să rezulte completa lor inadecvare în precizarea acestei noţiuni — rezultat evident lipsit de valoare.

Aşadar, cîtă vreme nimic nu poate fi precizat prin comparaţia propoziţiilor „Acest lucru este bun" şi, să zicem, „Acest lucru este impulsiv căutat de un grup predominant", să vedem dacă nedumeririle s-ar împrăştia prin considerarea unor cazuri similare, în care anume idei bine conturate au fost un timp socotite indispensabile, numai pentru a ceda ulterior în urma analizei şi substituţiei. Cazul Frumosului este, poate, prea intim legat de cel al Binelui pentru a ne fi acum de folos. Cei care se pot încredinţa că Binele este o entitate unică, ireductibilă, ar putea să gîndească acelaşi lucru şi despre Frumos. Un episod din teoria mareelor ar fi, poate, mai instructiv. S-a crezut cîndva că luna are ciudate afinităţi cu apele. Cînd e lună plină, fluxul este mai înalt. Evident, mările se umflă tot mai mult odată cu împlinirea lunii. Istoria ştiinţei este plină de entităţi unice misterioase, care cu timpul au dispărut, pe măsură ce au progresat explicaţiile.

Lupta dusă de economişti cu „utilitatea", de filozofii matematicii cu „punctele" sau cu „spaţiile infinitezimale ale timpului", de biologi cu „entelehiile" şi aventurile psihanaliştilor cu „libidoul" sau cu „inconştientul colectiv" sînt exemple la obiect. În prezent, mai cu seamă psihologia teoretică este în bună măsură construită prin mînuirea unor asemenea suspecţi. Actul de judecată, relaţia Manifestare-

[1] Cf. Rusell, *Principiile matematicii*, pag. 100. „Conform principiului de care văd că n-am cum să scap, după care fiecare cuvînt trebuie să aibă un anume sens, *este* şi *decît* trebuie să fie componente ale propoziţiei „*a* este mai mare decît *b*", care astfel ajunge să conţină mai mult de doi termeni şi o legătură. *Este* pare a afirma că *a* e corelat ca referent cu *mai mare*, *decît* spune în acelaşi mod că *b* e corelat ca relatum cu *mai mare*. Spre deosebire, „*a* depăşeşte pe *b*" poate fi considerată doar exprimare a relaţiei dintre *a* şi *b*, fără implicarea unor relaţii adiacente." Cu privire la compararea introspectivă a judecăţilor se poate consulta şi *The Meaning of Meaning* de C. K. Ogden şi prezentul autor.

Contact nemijlocit-Cercetare directă, Voința, Sentimentul, Ipoteza, Acceptarea sînt doar cîteva exemple de idei supreme provizorii, introduse pentru comoditatea argumentării. În cele din urmă, unele pot să se dovedească absolut necesare, dar pînă atunci, pentru cei prudenți, nu sînt nimic mai mult decît convenții simbolice ; teoriilor astfel fundamentate nu le poate fi îngăduit să respingă cercetarea unor domenii care pot deveni fertile.

CAPITOLUL VII

O TEORIE PSIHOLOGICĂ A VALORII

> Mîini întinse ce apucă,
> Ochi holbaţi, părul măciucă
> dacă trebuie, toate astea n-au importanţă pentru că li s-ar putea da o interpretare sonoră, ci pentru că sînt utile.
>
> *Marianne Moore*

PRIN URMARE chiar demersul în urma căruia au fost condamnate toate tentativele de a analiza calificativul de „bun" ridică obiecţii şi nu oferă nici un motiv temeinic pentru respingerea unui studiu pur psihologic al diferenţelor dintre experienţele pozitive, negative şi neutre. Datele cercetării sînt furnizate de antropologie. Au fost scoase cu limpezime la iveală deosebirile copleşitoare dintre stările de spirit socotite bune de indivizi ce aparţin unor rase diferite cu obiceiuri şi civilizaţii diferite. Orice copil dotat cu simţul observaţiei poate să descopere în cercul familiei în ce măsură diferă opiniile unora de ale altora, însă educaţia are drept scop tocmai suprimarea acestor strădanii ale cunoaşterii. Fusese necesară acumularea considerabilă de mărturii antropologice de care dispunem acum, pentru a descoperi că, odată cu schimbarea intereselor şi modului de viaţă, experienţe foarte diferite între ele sînt percepute fie ca pozitive, fie ca negative, sînt fie favorizate, fie condamnate. Bakairii din Brazilia Centrală şi tahitienii, printre alţii, păstrează faţă de actul hrănirii aceeaşi atitudine pe care noi o rezervăm altor acte fiziologice şi consideră deosebit de indecentă consumarea în public a alimentelor. În multe părţi ale lumii, mila faţă de duşman, de pildă, este socotită slăbiciune şi ruşine. Experienţele pe care un individ le consideră valoroase

sînt vicii pentru un altul. E drept, trebuie să recunoaştem că se manifestă o confuzie aproape generală între valorile intrinseci şi cele instrumentale şi că este foarte dificil să identificăm experienţele. Diferite stări de spirit pe care le socotim negative sau neutre sînt, fără îndoială, departe de ceea ce ne imaginăm, ori au trăsături pe care le trecem cu vederea, astfel încît dacă am şti mai multe le-am putea afla caracterul pozitiv. În acest fel s-ar putea reduce deosebirea amintită dintre intuiţiile asupra valorii ; totuşi puţini sînt cei care, cunoscînd variatele judecăţi morale ale lumii, se vor îndoi de faptul că împrejurările şi constrîngerile, prezente ori trecute, explică acordul sau dezacordul nostru. Astfel, pornim la drum cu un adînc scepticism faţă de toate intuiţiile nemijlocite şi ne întrebăm cum se face că indivizii, puşi în condiţii diferite şi priviţi în diferite etape ale dezvoltării lor, emit judecăţi atît de diferite.

Dacă lăsăm deoparte pe unii părinţi şi cîteva îngrijitoare, în ultimul timp am fost speriaţi cu toţii de revelaţiile judecăţilor de valoare ale copiilor. Impulsurile, dorinţele şi preferinţele lor, lucrurile pe care le apreciază, după afirmaţiile psihanaliştilor, uimesc chiar şi pe cei care, din dezamăgire, nu au o atitudine idealistă faţă de umanitate. Chiar dacă nu avem deplină încredere în povestiri, rămîn destule elemente verificabile prin care acest *infans polyperv*ers se conturează ca o figură cu adevărat impresionantă, urmînd să domine toate viitoarele cercetări psihologice asupra valorii.

Nu este acum nevoie să examinăm amănunţit modul în care aceste impulsuri sînt deviate şi mascate de presiuni sociale. Se ştie în principiu că prin creştere, prin apariţia unor tendinţe instinctuale noi, prin lărgirea orizontului şi a cunoştinţelor, stăpînit de tradiţie, credinţe magice, opinie publică, educaţie şi exemplu, treptat, animalul primitiv nou născut poate fi transformat într-un episcop. În fiecare etapă a acestei miraculoase metamorfoze, impulsurile, dorinţele şi propensiunile individului iau forme noi, sau, poate, trec prin alte etape de alcătuire. Această organizare nu e niciodată completă. Întotdeauna se poate descoperi un impuls sau un complex de impulsuri care, într-un mod sau altul,

se interferează sau intră în contradicție cu celelalte. Faptul se poate produce în două feluri : direct sau indirect. Unele impulsuri sînt în sine incompatibile psihologic, altele sînt incompatibile numai indirect, prin aceea că produc efecte contrarii în lumea exterioară. Sînt unii care nu pot să fumeze și să scrie în același timp — iată un exemplu tipic pentru primul fel de incompatibilitate. Cele două acțiuni se stînjenesc reciproc, probabil din pricina vreunui accident psihologic. Interferențele de felul acesta pot fi anulate prin antrenament, lucrul este dovedit de abilitatea jonglerilor ; unele nu pot fi, însă, depășite și au adesea, după cum vom vedea, consecințe dintre cele mai însemnate în dezvoltarea morală. Incompatibilitățile indirecte, cele care derivă din consecințele actelor noastre, sînt mai ușor de aflat. Întreaga noastră existență este un lung studiu al acestora, de la prima alegere a pruncului — să țipe sau să sugă — pînă la ultimul codicil al testamentului.

Acestea sînt exemple elementare, însă conduita fiecăruia este în întregime o încercare de a organiza impulsurile astfel încît să se ajungă la realizarea satisfăcătoare a celei mai mari părți, a majorității complexelor deosebit de importante, dominante. Și iată că sîntem iarăși confruntați cu problema valorii. Cum hotărîm care sînt mai importante, cum știm care dintre organizările variate produc valoare mai multă decît celelalte ? Va trebui acum să avem grijă să nu își facă apariția cumva — din afara psihologiei — vreo idee etică aparte, camuflată, de pildă, în spatele „importantului" ori „fundamentalului".

A devenit obișnuit, printre cei care resping orice perspectivă metafizică în axiologie, să se definească valoarea drept capacitate de a satisface sentimente și dorințe în chipuri variate și complexe [1]. Pentru a urmări în amănunt modalitățile deosebit de subtile și diferite în care sînt de fapt estimate lucrurile, se impune o tratare mai complexă ; ne vom mulțumi, însă, cu o definiție mai simplă.

[1] De exmplu, „Valoarea unui lucru înseamnă capacitatea acestuia de a deveni obiect al afectului și al dorinței prin activizarea tendințelor dispoziționale, drept urmare a unui proces constituit din ipoteză, judecată și asumare". Urban, *Valuation*, pag. 53.

Se poate porni de la faptul că impulsurile sînt împărţite în apetenţe şi aversiuni, şi începem prin a spune că este valoros tot ceea ce satisface o apetenţă sau o „năzuinţă". Termenul „dorinţă" ar fi la fel de bun dacă s-ar evita atît implicaţia convingerilor conştiente cu privire la obiectul năzuinţei cît şi restricţia suplimentară impusă de poftele resimţite şi definite. Termenul „nevoie", folosit atît de frecvent de economişti, prezintă aceleaşi dezavantaje. Apetenţele pot fi, şi în cea mai mare parte sînt, inconştiente, dar desconsiderarea celor care nu pot fi descoperite prin introspecţie implică erori profunde. Pentru acelaşi motiv este mai înţelept să nu se pornească de la afect. Apetenţele deci, şi nu apetenţele resimţite ori dorinţele, vor fi aici punct de pornire.

Următorul pas ar fi să convenim că, indiferent de consecinţe, oricine *va prefera într-adevăr* să-şi satisfacă un număr cît mai mare de apetenţe de intensitate egală. Observarea comportamentului, incluzînd autocontrolul, este probabil suficientă pentru acest acord. Dacă sînt cercetate urmările capabile să disturbe acest principiu simplu, se descoperă doar că trebuie luate în seamă interferenţele cu alte apetenţe, fie cele imediate, fie cele îndepărtate, fie cele directe, fie cele indirecte. Singurele restricţii *psihologice* impuse apetenţelor sînt alte apetenţe [1].

Definiţia poate fi acum extinsă. Este valoros tot ceea ce satisface o apetenţă fără să frustreze altă apetenţă egală în intensitate sau una *mai importantă*; cu alte cuvinte, singura justificare a neîmplinirii unei dorinţe este că ea ar fi zădărnicit dorinţe mai însemnate. Astfel, morala devine doar prudenţă, iar codurile etice — simplă expresie a celei mai generale scheme de oportunitate [2] la care a ajuns un indi-

[1] Sau, bineînţeles, aversiunile. În cele ce urmează nu mai pomenim deloc de aversiuni. S-ar introduce astfel complicaţii neînsemnate. Omisiunea nu afectează deloc raţionamentul, deoarece, în cadrul demonstraţiei pot fi ordonate alături de apetenţe.

[2] Această atitudine are relaţii strînse şi limpezi cu Utilitarismul. De fapt, dacă se poate avea încredere în interpretarea dată doctrinei maestrului de către editorul său, chiar acestea sînt cele pe care intenţiona să le predice Bentham. „Cel mai potrivit sinonim al termenului plăcere este *vrere*: unui om îi place să facă numai ceea ce vrea să facă... Ceea ce vrea să facă, sau ceea ce alege să facă, poate să fie departe

vid sau o întreagă societate. Dar tot mai rămîne de explicat sensul cuvîntului „însemnat" în această formulare (conf. pag. 67).

Întîlnim printre impulsuri priorităţi evidente, dintre care unele au fost studiate de economişti în diverse moduri, ca necesităţi primare şi secundare. Unele nevoi sau impulsuri trebuie satisfăcute pentru ca altele să fie posibile. Trebuie să mîncăm, să bem, să dormim, să respirăm, să ne purtăm de grijă şi să conducem o imensă întreprindere psihologică pentru a putea desfăşura alte activităţi ulterioare. Unele dintre aceste impulsuri, respiraţia de pildă, pot fi satisfăcute nemijlocit, cele mai multe, însă, ne implică în complicate cicluri de activitate instrumentală. În cele mai multe cazuri omul trebuie să trudească jumătate din viaţă pentru a-şi satisface măcar nevoile elementare, iar aceste activităţi îşi împart prioritatea, în lipsa altor mijloace de a atinge aceleaşi scopuri. La rîndul lor, drept condiţii, implică un grup de impulsuri a căror satisfacere ocupă abia locul al doilea ca importanţă, după nevoile fiziologice, adică pe cele de care depind comunicarea şi capacitatea de colaborare. Însă şi acestea, cîtă vreme omul este o fiinţă socială, devin necesare bunăstării sale într-un mod mai nemijlocit. Chiar impulsurile care îi permit să colaboreze cu ceilalţi pentru a-şi cîştiga hrana, în caz că nu sînt satisfăcute, distrug toate celelalte activităţi tocmai din pricina frustrării. Şi astfel se întîmplă în cadrul întregii ierarhii. Impulsurile a căror satisfacere este mai întîi însemnată doar ca mijloc şi care pot fi înlocuite de alte complexe de impulsuri, foarte deosebite, devin cu timpul condiţii necesare ale unui număr infinit de acţiuni cu totul aparte. Tot astfel, se descoperă după o vreme că diverse obiecte, preţuite la un moment dat pentru că satisfac numai o necesitate, duc şi la satisfacerea altora. Se pare că îmbrăcămintea, de pildă, îşi găseşte origini în

de a-i procura plăcere; dar putem spune oare că astfel nu urmează impulsul propriei plăceri?... Jignit, un japonez se înjunghie ca să dovedească intensitatea simţămintelor. Este dificil să facem dovada plăcerii în acest caz; totuşi, omul a ascultat de propriile sale impulsuri." John Hill Burton, *Jeremy Bentham's Works*, vol. 1, pag. 22.

ornamentele magice „dătătoare de viață“ [1]; sînt, însă, atît de multe interese a căror satisfacere se realizează prin îmbrăcăminte, încît se mai pot, încă, ivi controverse cu privire la întrebuințările ei primitive.

Prioritățile enumerate pînă acum le considerăm doar ilustrații. Nu este deloc necesar să amintim că, pentru un om civilizat, activitățile valoroase inițial numai ca mijloace devin adesea atît de importante prin relațiile lor cu restul activităților încît, lipsită de ele, viața e imposibilă. Astfel, actele care interzic relațiile normale cu semenii sînt adesea evitate, chiar cu prețul vieții. E preferabilă încetarea oricărei activități dejucării planurilor și mizeriei ulterioare. Nu face, astfel, excepție de la regulă nici cel ce se opune, datorită convingerilor morale, obligațiilor militare. Viața din care n-a mai rămas decît strictul necesar fiziologic, închisoarea de pildă, este pentru mulți mai rea decît moartea. Cei care îndură atare viață apărînd un „ideal etic“ sînt astfel alcătuiți, durabil sau trecător, încît numai în acest chip își pot satisface impulsurile dominante. Impulsurile privitoare la sine formează doar o parte din ansamblul activităților omului social, în vreme ce impulsul martirului de a fi cu orice preț martor a ceea ce el socoate că este adevăr nu e decît un caz limită ce ilustrează măsura în care, adesea, alte impulsuri își asumă supremația.

Mai există încă un motiv pentru care toate prioritățile menționate sînt privite numai ca ilustrații. Încă nu știm prea mult despre prioritățile, despre ierarhiile, despre modalitățile de sistematizare existente sau posibile în acea alcătuire cu neputință de închipuit care este mintea, ca să numim de fiecare dată ordinea existentă în fapt sau elementele ordonate. Știm doar că intelectul este dominat de principiul ordinii progresive, că are o funcție de ordonare și s-ar putea afla că prioritățile diferă de la caz la caz. S-a ajuns aici prin observație, comparînd bețivul cu omul cumpătat, dar prin introspecție se ajunge mult mai departe. Sesizăm deosebirea dintre gîndirea limpede, coerentă și confuzie sau prostie, dintre reacțiile emoționale libere, stăpînite și impa-

[1] Conf. W. J. Perry, *The Origin of Magic and Religion*, pag. 15.

sivitatea opacă, împiedicată, dintre momentele în care executăm mişcări mai delicate şi mai abile decît am putea crede şi momentele de neîndemînare cînd „te-mpiedici de toate cele", „calci în strachini", eşti „împrăştiat" şi „nu-ţi merge nimic". Deosebirile sînt între alcătuirile de moment, deosebiri în prioritatea acordată unor posibile sistematizări opuse. Diferenţele mai durabile, mai specific „morale" între indivizi, decurg din astfel de diferenţe şi corespund unor priorităţi similare între sisteme mai largi.

Pot fi ilustrate la nesfîrşit posibile complicări în sistematizarea impulsurilor. Plasticitatea unor anume apetenţe sau activităţi variază enorm. Unele impulsuri pot fi deviate mai uşor decît altele. Impulsul sexual, de pildă, are un registru de realizări mai larg decît foamea ; unele impulsuri sînt mai slabe ; unele (nu aceleaşi în mod necesar) pot fi suprimate cu timpul fără prea mari dificultăţi. Unele pot fi modificate ; altele se supun regulii „totul sau nimic" ; ori sînt satisfăcute într-un anume chip, ori complet inhibate ; obiceiurile înrădăcinate prezintă această particularitate. În aprecierea însemnătăţii unui impuls trebuie să se ţină seama de toate aceste observaţii. În mod deosebit trebuie să se ţină seamă de apartenenţa impulsurilor, adesea inexplicabilă astăzi. În cadrul întregii alcătuiri supuse parţial sistematizării se pot descoperi numeroase subsisteme şi se poate conchide că impulsuri considerate de obicei banale au importanţă pentru că depind de puternice grupuri de impulsuri. Astfel, poţi întîlni oameni perfect normali deveniţi aproape neputincioşi numai din pricina lipsei lustrului pantofilor.

Se va vedea că importanţa unui impuls poate fi definită în sensul acesta drept *măsura în care stăpînirea unui anumit impuls face ca altele să fie zădărnicite.* O definiţie vagă, e drept, dar potrivită cunoştinţelor actuale, incomplete şi confuze asupra modului de corelare a impulsurilor. E de remarcat aici şi absenţa vreunei idei etice anume. Acum se poate păşi spre cercetarea meritelor relative ale diverselor alcătuiri.

Nimeni nu poate trăi măcar un minut fără o deosebit de complexă şi, pe cît se poate, deosebit de izbutită coordo-

nare a impulsurilor. Se descoperă considerabile deosebiri numai dacă se trece de la activităţile ce menţin viaţa secundă de secundă la cele care o determină ceas de ceas. Este şansa psihologiei faptul că de la o oră la alta oricine poate să constate la propria persoană diferenţe însemnate. Mulţi sînt, pe rînd, Napoleon şi Oblomov în aceeaşi zi. Înainte de micul dejun Diogene, după masa de prînz Petroniu sau episcopul Usher. Dar, de-a lungul acestor mutaţii, anumite dispoziţii rămîn de obicei în mare parte neschimbate — cele care guvernează comportamentul public într-un număr foarte limitat de chestiuni extrem de diferite de la o societate la alta, de la civilizaţie la civilizaţie. Orice alcătuire, în măsura în care e stabilă, implică un anume grad de sacrificiu, dar, pentru unele, preţul renunţărilor este mai mare decît pentru altele. Astfel, meritul unei alcătuiri sistematice se cîntăreşte în pierderi, în impulsuri zădărnicite ori nesatisfăcute şi în rangul pe care acestea îl deţin. Pe scurt, alcătuirea optimă este cea care prezintă cea mai mică risipă de posibilităţi umane. Unii, stăpîniţi de vicii sau de virtuţi astfel încît legea diminuării recompensei le răpeşte chiar şi acestora satisfacerea cuvenită, sînt încă incapabili să reordoneze ; ei trec prin viaţă înstrăinaţi de majoritatea posibilelor bucurii [1]. Alţii, paralizaţi de conflicte, nu izbutesc să devină liberi în acţiuni ; în tot ce fac ei e stîrnit încă, tulbure şi capricios, vreun impuls implicat însă dejucat. Atît desfrînatul cît şi victima propriei conştiinţe ajung la ordonări care le impun sacrificii excesive. Atît satisfacţiile individuale cît şi cele care depind de relaţiile cordiale cu semenii, nu mai puţine decît primele, sînt excesiv restrînse. Lipsiţi doar de prudenţă, ei pot fi condamnaţi fără să se recurgă la normele specific „etice". Mocirla în care sînt siliţi să trăiască este cu prisosinţă un motiv de reprobare.

[1] Atît „bucurie" cît şi „satisfacţie" sînt termeni nepotriviţi în acest context. Trebuie să recunoaştem o nefericită sărăcie lingvistică. În mod obişnuit desfăşurarea completă a unei activităţi înseamnă „satisfacerea" ei şi, după cum vom vedea în continuare, plăcerea care poate însoţi această desfăşurare nu este decît un produs întîmplător, derivat.

„*Beatitudo non est virtutis præmium, sed ipsa virtus.*"

La cealaltă extremă îi întîlnim pe acei fericiți care izbutesc să își organizeze viața ; sistemele lor prezintă mijloace sigure de rezolvare a feluritelor cerințe ale impulsurilor diferite. Activitatea lor liberă, nereținută, le aduce un maximum de satisfacții variate și implică un minimum de stăpînire și sacrificiu. Toate acestea sînt cu precădere adevărate în cazul satisfacțiilor ce presupun legături interumane cordiale și prietenești. Acuzația de egoism, de iubire de sine, poate fi adusă moralității naturaliste sau utilitariste de acest fel numai dacă se neglijează însemnătatea acestor satisfacții într-o viață echilibrată. Comportarea necinstită sau agresivă și rezumarea la propriile interese pînă la excluderea sensibilității pretinse de îndatoririle umane reciproce conduc la o modalitate de ordonare care îl privează pe cel astfel alcătuit de ansamblul valorilor esențiale. Nu e vorba doar de pierderea unor plăceri sociale, ci de denaturarea, de restrîngerea impulsurilor a căror realizare normală e implicată în obținerea celor mai prețioase bunuri ale vieții. Practic se pot ușor observa sensurile contradictorii ale expresiilor „a profita de cineva" și „a profita de pe urma cuiva". Escrocheria și amenințarea în afaceri sau în relațiile personale își au prețul lor ; cei mai buni judecători îl consideră excesiv. Iar partea cea mai consistentă a prețului *nu* se află în consecințele scoaterii la iveală a adevărului, în pierderea respectului și așa mai departe, ci în neputința sistematică de a dobîndi valori însemnate.

Cu toate că cel care de obicei nesocotește cerințele unor raporturi corecte și comprehensive cu semenii este adesea dezaprobat pentru că în urma acestui comportament își interzice, el însuși, în realitate, accesul la multe valori, desigur că alta este cauza măsurilor ce i se pot opune. S-ar putea foarte bine întîmpla ca propriile sale interese, *dacă și le-ar înțelege*, cu alte cuvinte dacă ar fi sistematic alcătuite, să îl transforme într-un folositor și agreabil membru al colectivității ; atîta vreme, însă, cît sîntem înconjurați de indivizi defectuos alcătuiți, societatea trebuie să se păzească. Justificarea se sprijină pe observația că pierderile valorilor obștești ce ar urma renunțării la protecție ar atîrna cu

mult mai greu decît pierderile suportate de cei potoliți sau eliminați.

Nu e greu de extins aceste principii de la individ la interesele grupului. Poate că cea mai izbutită expunere succintă asupra chestiunii ar fi următoarea însemnare a lui Bentham, dacă n-am interpreta cuvîntul „fericire" din formularea sa în sensul de plăcere, ci în cel de îndeplinire a impulsurilor.

29 iunie 1827

1. Statornic, sfîrșitul de fapt al acțiunii fiecărui om în chiar clipa acțiunii — deplina fericire, după vederile acestui om în acea clipă.
2. Statornic, sfîrșitul cuvenit al acțiunii fiecărui om în chiar clipa acțiunii — deplina fericire adevărată din clipa aceea și pînă la sfîrșitul vieții acelui om.
3. Statornic, sfîrșitul cuvenit al acțiunii fiecărui om socotit tutore al grupului — deplina fericire a grupului atîta vreme cît ea se sprijină pe interesul ce alcătuiește legăturile colective [1].

Se știe, însă, bine că grupurile sociale înclină să se manifeste aidoma și față de cei a căror alcătuire diferă pozitiv și față de cei a căror alcătuire diferă negativ de normele colectivității. Ele îi judecă la fel de aspru pe Socrate sau pe Bruno ca și pe Turpin sau pe Bottomley. Astfel, numai amestecul nedorit cu acțiunile obișnuite n-ar fi, în sine, o justificare suficientă pentru excluderea unor oameni deosebiți de grup și, prin asta, o pacoste pentru grup. Ar trebui mai întîi luată în considerație natura deosebirii laolaltă cu gradul în care grupul, și nu individul de excepție, ar putea fi condamnat. Este, de asemenea, relevantă și măsura în care modificarea poate fi realizată, dar în cazuri anumite, lucrul devine foarte complicat.

Însă curtea supremă de apel nu se ocupă în asemenea cazuri de dorințele majorității, ci de pro lemele pretinse de ansamblul și de calitatea reală a realizării impulsurilor permise de diferitele posibile alcătuiri sistematice. Indignarea

[1] *Works*, volumul X, pag. 560.

în fața amestecului nedorit și recunoștința datorată sprijinului, ajutorului, trebuie să fie distinse de dezaprobare și aprobare. Stima sau respectul acordate unor indivizi cu virtuți sociale [1] bine dezvoltate sînt doar în mică parte datorate folosului pe care ni l-ar putea aduce. Reprezintă mai degrabă simțămîntul că viața lor e bogată și plină.

Dacă ne interzicem vreo dorință în favoarea alteia, activitatea aprobată și acceptată capătă o valoare suplimentară; este rîvnită, e urmărită proporțional cu prețul ei. Astfel, spectacolul unor oameni satisfăcuți cu ușurință de ambele activități, mulțumită unor adaptări nu prea evidente, este deosebit de trist, astfel de oameni fiind socotiți depravați. În împrejurări diferite, acest punct de vedere poate să fie justificat sau nu. Sacrificiul cerut de orice sistem stabil explică în bună măsură tenacitatea cu care ne prevalăm de obiceiuri, intoleranța față de inovație, fanatismul convertiților, ipocrizia învățătorilor, cît și multe alte aspecte lamentabile ale atitudinilor morale. Chiar dacă descoperi pe cont propriu că personalitatea ți se modifică de la oră la oră, ești silit, ca toți ceilalți, să menții în public o fațadă de o anume rigiditate, susținută cu toată istețimea de care poți da dovadă. Dorințele Zeilor, Conștiința, Catehismul, Tabuurile, Intuițiile Nemijlocite, Legile Penale, Opinia Publică, Bunele Maniere, toate nu sînt decît mijloace mai mult sau mai puțin ingenioase și eficiente pentru atingerea aceluiași scop — asigurarea uniformității impuse de viața socială. Cu ajutorul lor și al Datinii, al Convenției și al Superstiției ce stau la baza moralității, efortul de a obține maxima realizare prin sistematizare coerentă este învăluit și deghizat într-o deosebită măsură. De aici izvorăsc mari greutăți și multe catastrofe. Este atît de necesar și atît de greu să se asigure un sistem pe cît de general pe atît de stabil de comportament public, încît orice mijloace sînt justificate, în lipsa unora mai fericite. Totuși, toate societățile de pînă acum implică uimitor de multă risipă și nefericire.

[1] Nu în mod necesar „lucrătorii în plan social". Doar relația personală poate să arate cine posedă virtuțile la care ne referim.

După opinia generală, orice cod de comportament trebuie să reprezinte o alcătuire mai aspră, mai costisitoare decît cele la care au ajuns mulți dintre cei care respectă codul, chestiune ce trebuie neapărat amintită în legătură cu cenzura. Obiceiurile se schimbă mai lent decît condițiile și fiecare schimbare a condițiilor atrage după sine noi posibilități de alcătuire. Nici una dintre bolile umanității nu e mai dăunătoare decît principiile morale învechite. De pildă, efectele învechitelor însușiri ale naționalismului în condițiile actuale sau absurditatea atitudinii religioase față de controlul maternității. Actuala lipsă de plasticitate în astfel de lucruri implică o primejdie crescîndă. Într-o singură sută de ani condițiile de existență și posibilitățile omului s-au schimbat mai mult decît în zece mii, iar următorii cincizeci de ani pot să copleșească dacă nu se va formula o moralitate mai elastică. De înțeles, însă eronată este părerea după care în această furtună de schimbări ar fi necesară mai degrabă o Stîncă pentru adăpost sau sprijin decît un avion capabil să o traverseze.

Împotriva unei posibile nedumeriri, poate fi adăugat că organizarea și alcătuirea despre care am vorbit în acest capitol nu sînt în primul rînd ceva care să țină de o planificare sau de un aranjament conștient, așa cum se înțelege acest lucru în cadrul unei firme serioase sau la o companie de căi ferate, de pildă. (Cf. pag. 196.) De regulă, se trece de la o stare haotică la una mai bine organizată prin mijloace complet necunoscute. De obicei prin influența altor minți. Literatura și artele sînt mijloacele principale de difuzare a acestor influențe. Ar fi inutilă insistența asupra gradului în care, într-o societate numeroasă, înalta civilizație, cu alte cuvinte viața liberă, variată și nerisipită, depinde de arte.

CAPITOLUL VIII

ARTA ŞI MORALA

Ajunge, Comus !
E numai trăncăneală moralizatoare
Opusă legilor ce ne întemeiază.

Comus

DIN ACEASTĂ excursie să ne înapoiem la obiectul propriu al studiului, la încercarea de a trasa contururile unei doctrine etice ale cărei valori se modifică în funcţie de împrejurări, o doctrină eliberată de ocultism, absolutizări şi arbitrar, doctrină care — pentru prima oară — să explice din această perspectivă locul şi valoarea artelor în viaţa omului. Am mai spus că este bun sau valoros ceea ce se referă la exersarea impulsurilor şi la satisfacerea apetenţelor. Considerăm bune lucrurile care produc satisfacţie sau experienţele în cursul cărora impulsurile ce le determină au fost îndeplinite, izbutite, menţionînd, drept trăsătură necesară, că exersarea şi satisfacerea lor nu trebuie în nici un fel să stea în calea realizării unor impulsuri mai importante. Am văzut că problema însemnătăţii este foarte delicată şi că e necesar un studiu aprofundat al faptelor pentru a pune în evidenţă deosebirile de însemnătate dintre impulsuri. Astfel, chestiunea morală, modul în care se pot evidenţia cele mai însemnate valori ale vieţii, se transformă într-una de sistematizare atît în viaţa particulară cît şi în orientarea reciprocă a vieţilor particulare, şi se eliberează de orice idei străine psihologiei, de binele absolut şi de convingerile nemijlocite care contribuie în plus la sclerozarea şi la împietrirea inutilă a codurilor ce cad în desuetudine. Nu are rost să repetăm că fără un sistem valoarea dispare, deoarece în haos atît impulsurile însemnate cît şi cele comune sînt prejudiciate în egală măsură.

Cititorul poate să își manifeste acum interesul față de problema secundară a opțiunii între „o oră bogată" și „o epocă anonimă" și față de factorul temporal în evaluare. În natura unui fenomen sînt multe stări deosebit de valoroase care nu durează și s-ar părea că unele dintre acestea au consecințe negative asupra aptitudinilor. Dar, pentru a considera numai cel mai interesant caz, dacă s-ar ști mai multe despre constituția nervoasă a geniului, s-ar putea descoperi că la mulți indivizi — uneori extrem de capabili să folosească posibilitățile oferite — instabilitatea de care suferă nu este decît o consecință a plasticității ; că aceasta nu este nici pe departe prețul pe care l-ar plăti pentru asemenea „momente de înălțare", ci mai degrabă, se datorește unor sisteme ce se uzează foarte lesne la nivele inferioare ale adaptării. În mod obișnuit, cei care au concepțiile cele mai puțin rafinate asupra valorii sînt mai ușor de convins că, ulterior, orele de mare valoare sînt scump plătite. Părerea că „viața febrilă" este o culme a posibilităților umane explică această poziție. Nu-și pun deloc această problemă cei convinși că cele mai valoroase experiențe sînt acelea care atrag un lanț de alte experiențe valoroase. Întrebați dacă prefera o viață lungă unei vieți pline de bucurii vor răspunde că li se pare deosebit de satisfăcătoare o viață care să întrunească ambele calități.

Prin urmare, cele mai valoroase stări de spirit implică cea mai complexă și mai completă coordonare a activităților și cît mai puține renunțări, conflicte, insatisfacții și restricții. În general, stările de spirit sînt valoroase în măsura în care tind să reducă irosirile și frustrările. Reflectînd asupra acestei formulări trebuie să ținem seama de caracterul variat al activităților umane pentru a evita, de pildă, admirația neîndreptățită față de cei cu simț practic, eficienți, dar lipsiți de viață emoțională. În prezent însă, mulțumită psihanaliștilor, cu greu putem trece peste urmările acestei absențe.

E limpede că nici o sistematizare nu poate să pretindă o poziție privilegiată. Oamenii diferă în mod natural și în orice societate specializarea este inevitabilă. Evident că există un mare număr de sistematizări bune, numai că ceea ce este bun pentru unul nu este bun și pentru ceilalți. Cu greu vor pre-

zenta aceeași organizare un marinar, un doctor, un matematician și un poet. Condițiile diferite creează în mod necesar valori diferite. Fără îndoială, condițiile pot fi, și sînt adesea, de așa natură încît o existență valoroasă devine imposibilă. Conform unei doctrine etice naturaliste, motivele schimbării condițiilor și modul în care se poate face acest lucru devin clare. Dar chiar cu resursele actuale și cu controlul pe care îl avem asupra naturii, este unanim acceptat că inteligența și bunăvoința n-ar putea reuși ca toți să fie astfel situați încît să nu fie lipsiți de valorile accesibile în general. Curățarea problemelor moralei de toate vechiturile etice și de superstițiile interpolate este un pas care trebuia făcut de mult în studiul de față. Dar înainte de a continua, trebuie spus că adesea se consideră că a fi integrat într-o astfel de activitate aparent „nepractică" cum este arta sau critica este tot una cu a te purta ca un pasager pe un vas cu echipajul descompletat. Bineînțeles, acest lucru este destul de adevărat pentru mulți dintre cei care își ocupă astfel timpul. Dar nu este adevărat că critica ar fi o ocupație de lux. Ariergarda societății nu se mișcă pînă nu înaintează avangarda. Bunăvoința și inteligența sînt disponibile încă în prea mică măsură. Criticul, spuneam, se ocupă de sănătatea minții la fel cum se ocupă de sănătatea trupului un medic. Să fii critic înseamnă să devii judecător de valori. Vom vedea mai tîrziu ce alte atribute sînt necesare. Căci în mod inevitabil și indiferent de intențiile artistului artele sînt un imn înălțat existenței. Spunînd că poezia este critica vieții, Matthew Arnold afirma un lucru atît de evident încît este trecut totdeauna cu vederea. Artistul se ocupă cu înregistrarea și perpetuarea unor experiențe care îi par demne de trăit. Din rațiuni pe care le vom discuta în Capitolul XXII, artistul este totodată omul cel mai potrivit să înregistreze experiențe valoroase. El întruchipează dezvoltarea intelectului. Experiențele sale, cel puțin cele care conferă valoare operei, reprezintă împăcarea dintre impulsurile care la alții, de obicei, rămîn confuze încă, se stînjenesc reciproc sau sînt în conflict. Opera reprezintă ordonarea dezordinii din mințile comune. Dacă *eșecul* artistului în stabilirea unei ordini în haos este mai evident decît la ceilalți oameni, asta este, măcar în parte, urmarea curajului de care dă dovadă ; este pedeapsa ambiției

şi consecinţa remarcabilei sale plasticităţi. Dar dacă străduinţa este încununată de succes, se consideră întotdeauna că valoarea realizărilor ţine de o mai bună organizare care exploatează mai adînc posibilităţile de reacţie şi activitate.

Nu se va înţelege niciodată ce este valoarea sau care sînt cele mai valoroase experienţe dacă se limitează gîndirea la aceste abstracţiuni generalizate care sînt virtuţile şi viciile. „Cu adevărat răstălmăceşti învoielile încrederii ei", îi spune Comus, defăimat apărător al Utilitarismului, Doamnei, acea vrăjmaşă a Naturii. În loc să recunoaştem că valoarea se găseşte în „detaliile mărunte" ale reacţiei şi atitudinii, am încercat să o găsim în respectarea unor prescripţii abstracte şi a regulilor generale de comportament. Artistul este un maestru al „detaliilor mărunte" şi *qua* artist se opreşte foarte puţin sau deloc asupra generalizărilor care se dovedesc în practica propriu-zisă prea lipsite de nuanţă ca să selecteze valorile reale. Iată motivul pentru care moralistul a fost dintotdeauna tentat să-l privească pe artist cu neîncredere sau să-l ignore. Şi totuşi, deoarece o admirabilă comportare izvorăşte numai dintr-o admirabilă ordonare a unor reacţii prea subtile pentru a fi atinse de vreo maximă etică generală, această neglijare a artei de către moralist este echivalentă cu o descalificare. După cum socotea Shelley, poeţii şi nu preoţii sînt cei care aşază temelia moralei. Lipsa de gust şi reacţiile nediferenţiate nu sînt doar simple cusururi ale unui individ altfel perfect. E vorba de fapt de un rău esenţial care naşte alte vicii. Existenţa guvernată de reacţii elementare haotice, confuze, nu poate fi desăvîrşită.

CAPITOLUL IX

EROARE EXISTENTE ŞI POSIBILE

Cine
Grăi astfel ? Altminteri e-n tării !
Cain

POATE că orice perspectivă corectă are corespondente lipsite de maturitate, datorate uneori unei percepţii confuze a adevăratei stări de lucruri, alteori unei exprimări greşite. Adesea, aceste vlăstare stîngace sau eronate sînt responsabile de dificultăţile întîmpinate în acceptarea perspectivei corecte. Ca nişte umbre, reflexe ori ecouri, ele obscurizează şi nedumeresc. Niciunde nu sînt mai stînjenitoare ca în problema funcţiei morale a artei. Considerarea unor cazuri ne va ajuta să înţelegem mai lesne ceea ce s-a spus, să distingem perspectiva convenabilă de rudele ei ignobile şi să îndepărtăm posibilele erori.

S-au făcut de mai multe ori referiri la Tolstoi şi nimic din istoria mai recentă a concepţiilor estetice nu este mai demn de discutat decît războiul declanşat de marele artist împotriva tuturor artelor. Nu s-ar putea găsi un exemplu mai bun pentru modul cum *nu* trebuie incluse preocupările morale în judecarea valorilor. Orbit de lumina unei întîrziate convertiri, cunoscînd, ca artist, extrema importanţă a artei, dar uitînd cu desăvîrşire, în focul fanatismului, de experienţele care îl conduseseră la primele creaţii, Tolstoi s-a aruncat, cu cîte un Principiu în fiecare mînă, asupra tuturor capodoperelor europene şi n-a mai lăsat nici măcar un supravieţuitor printre ele.

El începe prin evidenţierea enormei cantităţi de energie puse în slujba Artei în ţările civilizate. Apoi afirmă, pe bună dreptate, însemnătatea cunoaşterii lucrurilor implicate în această activitate ; şi înşiră pe treizeci de pagini diversele definiţii date vreodată Artei şi Frumosului. În sfîrşit, după ce

scormonește compilațiile, într-o anume măsură improprii, ale lui Schasler și Knight, conchide afirmînd că pînă în acel moment estetica a fost un leneș amestec de reverie și fantezie, din care nu se poate ivi nici o definiție a Artei. Pe de o parte, acest rezultat s-ar datora intervenției în estetică a conceptelor de frumos ; pe de altă parte, grijii criticilor de a justifica formele existente ale Artei. Și insistă că aceștia sînt mai puțin interesați să descopere ce este Arta, cît să arate că lucrurile denumite în mod curent Artă trebuie să fie de fapt Arta. Putem fi de acord cu aceste capitole din *Ce este Arta?*. Apoi Tolstoi se încumetă să dea el însuși o definiție. „Evocarea unui sentiment trăit, și, în urma acestui fapt, comunicarea sentimentului astfel încît și alții să îl poată avea aidoma... astfel încît și alții să îl capete și să îl trăiască, iată în ce constă activitatea Artei." [1] Pînă acum foarte bine ; dacă traducem „sentiment", termen curent al jargonului estetico-psihologic în școlile artistice de pe vremea lui Tolstoi, cu un termen mai general, cum ar fi cel de experiență. Dar aceasta este doar prima treaptă a definiției ; mai sînt și adaosuri. Orice artă care emoționează, după cum afirmă în citatul de mai sus, este Artă pură, spre deosebire de Arta modernă sau falsificată ; iar cînd hotărîm că o operă de artă e pe deplin valoroasă trebuie să luăm în seamă natura conținutului ei, și anume, natura experienței comunicate. Valoarea conținutului artistic este evaluată, după Tolstoi, conform conștiinței religioase a timpului. Pentru Tolstoi, conștiința religioasă reprezintă cea mai înaltă accepție dată sensului vieții, iar acest lucru, după opinia sa, ar constitui legătura universală a oamenilor cu Dumnezeu și cu ceilalți oameni.

Cînd aplică acest criteriu în judecarea unei opere de artă anume, Tolstoi este în stare să ajungă la rezultate uimitoare : „Arta creștină, adică Arta timpurilor noastre, trebuie să fie catolică în sensul etimologic al cuvîntului — adică universală — și astfel trebuie să-i unească pe toți oamenii. Nu există decît două feluri de simțăminte care să-i unească pe toți oamenii — simțăminte ce se desprind din recunoașterea relației

[1] *Ce este Arta?*, partea a V-a.

filiale dintre om și Dumnezeu și a frăției dintre toți oamenii pe de o parte, și pe de altă parte, simțămintele cele mai simple și vitale — accesibile, de regulă, tuturor oamenilor — cum ar fi simțămintele de bucurie, de înălțare a spiritului, de vioiciune, de calm etc. Numai aceste două feluri de simțăminte formează subiectele artei zilelor noastre, care se poate socoti bună în virtutea conținutului". De fapt, Tolstoi nega valoarea oricăror îndeletniciri umane în afara celor care tind în mod *direct* spre unirea oamenilor. Se poate presupune că entuziasmul său religios se datora credinței că Religia are această tendință. Trebuie să amintim totuși că el făcea o deosebire categorică între Religie și religii ; o deosebire cu care mulți alții în afara lui s-au consolat. Dar scopul esențial, unica valoare, rămîne unirea oamenilor. Toate celelalte sînt valoroase numai în măsura în care tind să promoveze această idee, iar arta îi este, la rîndul ei, subordonată. Pentru Tolstoi, chiar și o glumă este glumă numai dacă toți oamenii o pot gusta — un amendament cu adevărat revoluționar. Participarea este mai însemnată decît veselia. Conform acestor principii trece în revistă Arta și Literatura europeană. Cu dispreț suveran față de valorile unanim acceptate și cu inima de piatră a doctrinarului absolut, răstoarnă una după alta intangibilele de pe soclu. Shakespeare, Dante, Goethe etc., sînt respinși ; Wagner îndeosebi este obiectul unui adevărat *tour de force*. În locul lor sînt așezate opere ca *Povestea celor două orașe*, *Clopotele*, *Adam Bede*, *Mizerabilii*, (aproape unicul lucru cu care era de acord din literatura franceză) și *Coliba unchiului Tom*. Este condamnată arta care nu îndeamnă direct la unirea tuturor oamenilor sau al cărei apel e suspectat de limitare la cercurile cultivate și aristocratice. „Cei care nu sînt cu mine sînt împotriva mea" gîndea Tolstoi stimulat de sensul nenorocirii umane. Orice deviere a artei de la această albie unică și îngustă i se părea o irosire ireparabilă. Amintindu-și, fără îndoială, cît de adînc fusese mișcat și influențat în trecut de lucrurile pe care acum le repudia, ajunse în cele din urmă să acorde Artei puteri nelimitate, dacă ele sînt bine orientate. Însă dacă ne amintim și de alte idei invocate în același scop, putem discerne un strigăt de disperare în ultima

sa remarcă : „Arta trebuie să înlăture violența, numai Arta poate să facă asta".

Putem compara aceste cuvinte cu cele ale unui alt aristocrat, de asemenea un artist desăvîrșit, de asemenea răsculat împotriva întregii urzeli de civilizație convențională, artist a cărui „pasiune pentru reformarea lumii" n-a fost mai puțin intensă decît a lui Tolstoi, de care se deosebea însă printr-un simț al valorii mai bogat și mai complet, printr-o minte nesfîșiată ori pervertită de o tîrzie convertire. „Ideea de a susține imoralitatea poeziei se bizuie pe o interpretare greșită a imboldurilor ei în direcția perfecționării morale. Știința eticii ordonează elementele create în poezie, propune scheme și exemple de comportament civic și familial : și nu din lipsă de admirabile doctrine se urăsc oamenii, se disprețuiesc, se cenzurează, se trădează și se subjugă unul pe altul. Însă imboldul poeziei e asemenea celui divin. Poezia trezește și îmbogățește mintea, o convertește într-un receptacul pentru o mie de necunoscute combinări ale gîndurilor. Este folositor tot ceea ce întărește și purifică afectele, tot ceea ce îmbogățește imaginația și adaugă spirit simțului. E cu neputință să ne imaginăm care ar fi fost condiția morală a lumii dacă n-ar fi existat nici Dante, nici Petrarca, nici Boccaccio, nici Chaucer, nici Shakespeare, nici Calderon, nici Bacon și nici Milton."

E curios că tocmai intervenția numelor proprii pare să slăbească argumentarea. Sîntem aproape convinși că lumea ar fi fost cam la fel dacă n-ar fi fost nici Boccaccio și nici Bacon. Lucrurile n-ar fi fost prea deosebite, se vor gîndi unii, chiar dacă nici unul dintre acești scriitori nu s-ar fi deranjat să scrie. Ca aproape întotdeauna, Shakespeare ar trebui, poate, socotit o excepție. Dar sentimentul că, în cele din urmă, sînt foarte puțini poeții care, considerați în parte, au însemnătate, nu este un argument împotriva tezei principale a lui Shelley. S-ar putea scoate din mare o imensă cantitate de apă fără să se cunoască, dar nu s-ar demonstra prin asta că marea nu e făcută din apă. Chiar dacă prin scoaterea dintre influențe a tuturor poeților al căror nume îl cunoaștem nu s-ar crea nici

o diferență, tot va fi adevărat că îmbogățirea minții și lărgirea sferei sensibilității omenești sînt înlesnite de poezie.

O concepție prea îngustă asupra valorii sau o concepție prea simplă asupra moralei este de obicei cauza acestor neduneriri în fața artelor. Controversa de secole cu privire la rolul poeziei — de a plăcea sau de a instrui — este elocventă. „Poeții vor să placă sau să instruiască, ori amîndouă deodată", spunea prudentul Horațiu. „Amestecați trainicul și folositorul cu plăcutul." „Poezia ar trebui să fie agreabilă numai în scopul de a fi folositoare ; plăcerea este doar o cale pentru a ajunge la folositor." Așa gîndeau Boileau și Rapin. Dryden, modest și pătrunzător în felul său, era „satisfăcut dacă poezia produce plăcere, căci plăcerea este scopul principal dacă nu unicul țel al poeziei ; instrucția nu poate fi primită decît în al doilea rînd, de vreme ce poezia instruiește prin faptul că place". Dar nu merge mai departe și nu precizează natura plăcerii sau a instrucției, omisiune acceptată de majoritatea criticilor cu excepția lui Shelley. Punctul nostru de vedere depinde integral de acest lucru. Dacă renunțăm la imaginea doctoriei învelite într-o pojghiță de zahăr ca nedemnă de a fi luată în seamă, persistă totuși o dificultate. Un cronicar al unui recent spectacol cu tragedia *Cenci* o formulează excelent în locul nostru.

„Ar fi fost mai bine dacă *Cenci* a lui Shelley rămînea mai departe interzisă. Reprezintă trei ore de nenorociri irezolvabile și agonie... Se pot inventa scuze, oare, pentru zugrăvirea unor asemenea orori ? S-ar putea să fi fost totuși unele, căci un teatru plin de celebrități literare a aplaudat în neștire. Dacă funcția teatrului este să amuze, atunci prin prezentarea tragediei *Cenci* scopul acesta n-a fost atins. Dacă este cea de a instrui, ce morală se desprinde oare dintr-o asemenea tragedie spre o mai bună ordonare a vieților noastre ? Dacă răspunsul este Arta, atunci Arta poate să fie sacrificată."

Fără îndoială că celebritățile literare, prin aplauzele lor, poartă parțial vina. Relicvă a erei Bunului-Simț, cronicarul a reacționat corect. A înregistrat cu precizie efectele jocului

prost şi ale spectacolului inept[1]. Celebrităţile, dacă n-ar fi fost prea ocupate să-şi manifeste elanul (deşi într-o formă nepotrivită) pentru memoria lui Shelley şi să-şi sărbătorească triumful asupra Cenzorului, poate că ar fi putut să-i explice cronicarului că cei chibzuiţi nu caută în Tragedie nici amuzament, nici instruire şi l-ar fi trimis la Aristotel. Nici una, dacă nu cumva ne smulgem în întregime din sensurile statornicite, nu se potriveşte formelor mai însemnate ale artei. Trăirile înlesnite sînt prea pline, prea variate, prea complete, prea subtilă este armonia impulsurilor opuse, fie ele de milă sau de teroare, de bucurie sau de desperare, pentru ca descrierea să poată fi atît de simplă. Tragedia —

sub un acoperiş cernit
de crengi împodobite la ospăţ
cu boabele mîhnirii — viziuni
se-adună către prînz ; E Spaima grea,
Tăcerea şi Speranţa tremurînd
Scheletul-Moarte, Grija, Umbra-Timp[2],

mai este încă forma sub care mintea poate să contemple în modul cel mai limpede şi mai liber situaţia omului, soluţiile neacoperite de nori, posibilităţile revelate. De aici valoarea şi locul înalt pe care l-a ocupat şi pe care îl mai ocupă între arte încă din vremuri de mult apuse : pentru viitor nu putem decît să facem presupuneri. Tragedia este un exerciţiu prea important al spiritului pentru a fi clasată printre amuzamente sau chiar printre plăceri, sau pentru a fi considerată drept mijloc de întipărire a unor evaluări atît de elementare încît să poată fi cuprinse într-o morală. Trebuie să suspendăm însă aprofundarea comentariului asupra Tragediei.

[1] „Această istorie a familiei Cenci este cu adevărat cumplit de înfricoşătoare şi monstruoasă : orice aminteşte de reprezentarea ei nudă nu poate fi decît de nesuportat. Cel care doreşte să o înfăţişeze trebuie să dilate idealul şi să diminueze oroarea proprie evenimentelor." Din prefaţa lui Shelley la piesă. Totuşi, regizorii au avut o opinie contrară.

[2] *"beneath whose sable roof / Of boughs as if for festal purpose decked / With unrejoicing berries — ghostly shapes / May meet at noontide ; Fear and Trembling Hope, / Silence and Foresight, Death the Skeleton / And Time the Shadow, /"*

Aceste observații au părut necesare numai pentru observarea impresiei pe care ar fi putut să o lase teoria noastră despre valoare, și anume că artele ar avea în vedere mai degrabă soluții fericite și împăcări ingenioase ale diverselor satisfacții, „o cutie unde stau la un loc toate dulciurile". Nu este așa. Numai o psihologie lipsită de rafinament, cum vom vedea, ar identifica satisfacerea unui impuls cu plăcerea. Nici o teorie hedonistă asupra valorii nu va așeza cap la cap faptele nici măcar pe o mică porțiune din acest domeniu, cîtă vreme ar trebui să ia drept rezultat al întregului ceea ce nu este decît un însoțitor al unei faze a procesului satisfacerii impulsului. Cu toate acestea, plăcerea își găsește locul în studiul complet al valorii și acesta este unul însemnat, după cum vom vedea. Însă nu i se poate permite să încalce teritorii pe care nu și le poate revendica.

CAPITOLUL X

POEZIE PENTRU POEZIE

On passe plus facilement d'un extrême à un autre que d'une nuance à une autre nuance.

Attirance de la Mort

ALTĂ nedumerire posibilă, ce nu poate fi trecută cu vederea, izvorăşte din teza „Artei pentru artă", o teză primejdios revolută, în mod categoric ; nedumerirea priveşte denumitele efecte ulterioare în aprecierea unei opere de artă. Dispreţul manifestat faţă de orice încercare de a aplica artei aşa-zisele „criterii exterioare" fusese considerat un semn de mare distincţie. Ar fi însă de amintit, că dintre toate marile doctrine critice, tocmai teoria „morală" a artei (sau, mai bine spus, teoria „valorilor comune") a fost cea sprijinită de majoritatea minţilor de seamă. Pînă la venirea lui Whistler, cel care a stîrnit orientările critice ale ultimei jumătăţi de veac, puţini au fost acei poeţi, artişti sau critici care să fi pus la îndoială faptul că valoarea experienţelor artistice ar trebui apreciată altfel decît celelalte valori. Platon, Aristotel, Horaţiu, Dante, Spencer, Milton, secolul al optsprezecelea, Coleridge, Shelley, Matthew Arnold şi Pater, pentru a numi doar pe cîţiva dintre cei mai însemnaţi, susţinuseră cu toţii, mai mult sau mai puţin nuanţat, aceeaşi opinie [1]. Ultimul numit ar fi un partizan oarecum insolit.

[1] Este adevărat că în ce priveşte mecanica se poate alcătui o imensă listă de nume şi se poate spune „Opus tuturor acestora a apărut un anume Einstein", dar cele două situaţii nu sînt paralele. Dezvoltarea ştiinţei se deosebeşte de schimbările modei şi nici faptele noi, nici vreo nouă ipoteză — nici experimentul Michelson-Morley şi nici vreo sferă de cercetare extinsă — n-au dus la axiologia separată a artei. Deşi istoria esteticii se complace uneori să prezinte faptele ca şi cum ar fi vorba de un progres de la opinii rudimentare la altele mai rafinate, de la ignoranţă la

„Date fiind circumstanţele pe care m-am străduit să le prezint — ce stau la temelia artei adevărate — dacă, mai mult, ea este închinată creşterii fericirii omului, salvării celui oprimat, intensificării sentimentelor de preţuire reciprocă sau înfăţişării unor adevăruri noi ori vechi asupra noastră şi asupra legăturilor noastre cu lumea, astfel încît să ne îmbărbăteze în răstimpul popasului de aici... va fi, de asemenea, artă adevărată ; dacă, mai presus de aceste valori pe care le-am însumat... cuprinde ceva din sufletul umanităţii, îşi descoperă locul îndreptăţit, armonios, în arhitectura măreaţă a vieţii omeneşti." [1] Nu se poate pretinde o preţuire mai succintă şi mai tulburătoare a circumstanţelor în care o experienţă prezintă valoare.

Tuturor acestor solide opinii li se opune concepţia după care valorile artei sînt unice sau ar putea fi izolate de toate celelalte, ipoteză cu putere de circulaţie de aproape trei decenii, în multe dintre cele mai selecte cercuri ; sprijinită îndeosebi pe distincţia — examinată mai departe [2] — dintre Formă şi Conţinut, dintre Subiect şi Tratare, ea porneşte de la teza — discutată mai înainte — asupra Binelui intrinsec, suprasensibil şi suprem. Raţiunile acestei încercări de divorţ au mai fost discutate în treacăt ; ele sînt diferite. Pe de o parte, ar fi vorba de înrîurirea lui Whistler şi Pater şi a acelor discipoli, mai influenţi chiar, care le-au răspîndit doctrina. Pe de altă parte, ar fi vorba de o intensă reacţie împotriva lui Ruskin. În sfîrşit, se poate suspecta influenţa, oarecum neaşteptată, a esteticii europene în general şi a celei germane în special, asupra intelectualilor englezi. Chiar de la începuturile esteticii ştiinţifice s-a impus ideea că experienţa estetică ar fi de un tip aparte, o experienţă completă, ce poate fi studiată izolat. Uneori n-ar fi vorba decît de o extindere asupra acestui domeniu a unui compartiment de metodă ştiinţifică —

înţelepciune, acest procedeu nu are o bază temeinică. Aristotel, cel puţin, fusese tot atît de limpede şi de plin de înţelegere în privinţa faptelor şi de îndreptăţit în explicaţiile date, pe cît vor fi fost cei care i-au urmat. De fapt, estetica n-a ajuns încă la treapta ştiinţei, pentru ca cercetătorii mai recenţi să poată porni de acolo de unde s-au oprit predecesorii.

[1] *An Essay on Style*, paragraful final.

[2] Vezi Capitolele XVI, XVIII şi XXXI.

metoda observării fiecărui element în parte, dacă lucrul este cu putință. Cînd, cu nu prea multă vreme în urmă s-a pomenit de experiența estetică — domeniu corelat cu arta și poezia — ce ar putea să fie examinată și cercetată izolat cu ajutorul introspecției, critica engleză s-a grăbit să creadă, deloc surprinzător, că și valoarea ar putea fi izolată și descrisă fără nici o altă referință. Concluziile unora au fost mult prea ciudate ca să supraviețuiască. Unii se limitau doar să presupună existența unui „fior specific" produs de operele de artă, în afara căruia nu ar mai exista nimic deosebit sau izolat de toate celelalte experiențe. „Cu nimic mai bizar" se spunea, „decît orice altceva din acest nespus de bizar univers" [1]. Dar bizareria universului este diversă și de o manieră mult mai interesantă. Poate să fie o prăvălie de curiozități, dar nu parc haos în nici un fel.

Pentru moment, ne oprim doar asupra argumentului celui mai înzestrat exponent al acestui punct de vedere, un critic care prin explicitările acestei formule vine în întîmpinarea obiecțiilor noastre. „Așadar, ce ne spune despre această experiență formula «Poezie pentru poezie» ? După mine spune următoarele : mai întîi că experiența este un scop în sine, că merită să fie luată așa cum este, că are o valoare intrinsecă ; apoi că valoarea ei *poetică* este doar această calitate intrinsecă. Poezia poate să aibă valoare ulterioară ca agent al culturii sau al religiei ; pentru că transmite cunoștințele, domolește pasiunile sau întreține o cauză dreaptă ; pentru că îi aduce poetului renume, bani sau o conștiință împăcată. Cu atît mai bine : poate fi prețuită și pentru astfel de motive. Dar meritele ei ulterioare nici nu determină și nici nu ar avea cum să determine direct meritul poetic de a fi o experiență imaginativă satisfăcătoare ; iar aceasta poate fi judecată numai și numai din interior... Dacă, fie poetul în actul creației, fie cititorul în actul experienței, au în vedere scopuri ulterioare, ele tind să diminueze valoarea poetică. Și asta pentru că tind să schimbe natura poeziei transportînd-o în afara atmosferei proprii. Căci, prin natură, poezia nu este nici parte

[1] Clive Bell, *Art*, pag. 49.

și nici măcar copie a lumii reale (în sensul comun), ci o lume în sine, independentă, completă, autonomă." [1]

Patru observații par să merite acum un comentariu mai amănunțit. Se remarcă, întîi, că posibilele valori ulterioare menționate pe lista lui Bradley — cultura, religia, instrucția, domolirea pasiunilor, întreținerea unei cauze drepte, renumele, banii sau conștiința împăcată a poetului — sînt clar situate la niveluri diferite. El spune despre toate că în nici un caz nu pot determina calitatea poetică a unei experiențe estetice; că valoarea *poetică* a experienței, dacă există, nu poate depinde de vreuna dintre aceste valori ulterioare. Dar, fără îndoială, relația dintre experiența poetică și unele valori de acest fel este cu totul diferită de relația cu alte valori. Cultura, religia și, într-un anume sens, instrucția, domolirea pasiunilor și susținerea unor cauze drepte pot avea un rol nemijlocit în estimarea valorilor *poetice* ale experiențelor. Astfel, după cum vom vedea, cuvîntul „poetic" devine cu totul inutil. Pe de altă parte, renumele poetului, retribuția lui, conștiința par să fie cu totul irelevante. Aceasta ar fi prima observație.

Mai apoi, ceea ce spune Bradley despre experiența imaginativă, și anume că trebuie judecată numai și numai din interior, ne abate din drum. În cele mai multe cazuri, experiența imaginativă nu se judecă din interior. Judecata de valoare nu face parte din experiență. Uneori o asemenea judecată poate fi inclusă în experiență, dar numai în mod excepțional. De regulă, pentru a judeca o experiență trebuie să-i depășim cadrul, iar judecata se face prin intermediul memoriei sau al unor efecte reziduale considerate treptat prețioase indicatoare ale valorii. Acceptăm această idee dacă prin judecată inclusă în experiență se înțelege doar evaluarea făcută atîta vreme cît efectele reziduale sînt recente. Totuși, într-o astfel de judecată nu se poate ignora „poziția ocupată în ansamblul structurii vieții omenești". Valoarea depinde de această poziție și nu poate fi apreciată dacă nu se ține seamă de ea și de toate celelalte nenumărate valori ulterioare. Nu e vorba

[1] A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, pag. 5.

de posibilitatea unei aprecieri eronate în cazul neglijării lor, ci de faptul că aprecierea constă tocmai în această considerare a tuturor elementelor şi a modului de corelare.

A treia observaţie porneşte de la cea de a treia afirmaţie a lui Bradley asupra scopurilor ulterioare ce pot interveni fie în actul creaţiei, în ce îl priveşte pe poet, fie în actul experienţei, în ce îl priveşte pe cititor şi, astfel, tind să diminueze valoarea poetică. Aici totul depinde de identitatea *scopurilor ulterioare în discuţie* şi de modalitatea poeziei. Nu negăm faptul că, în anumite modalităţi poetice, *intruziunea* unor efecte ulterioare poate să diminueze şi adesea diminuează valoarea ; dar e evident că pot exista şi alte modalităţi a căror valoare, ca poezie, depinde limpede şi nemijlocit de scopurile ulterioare avute în vedere. Psalmii, de pildă, Proorocirile lui Isaiia, Noul Testament, Dante, *Calea Pelerinului,* Rabelais, orice satiră cu adevărat universală, Swift, Voltaire, Byron.

În toate aceste cazuri, considerarea efectelor ulterioare a fost cu siguranţă esenţială în procesul creaţiei. Nu e nevoie de argumente ; însă, în egală măsură, aceste scopuri ulterioare nu pot să scape cititorului.

Rezervat, Bradley se referă la o tendinţă ; afirmă că ulteriorităţile *tind* să diminueze valoarea poetică ; ar fi, însă, mai util să distingem două modalităţi poetice, una potrivită doctrinei sale, cealaltă diferită. Printre operele potrivite doctrinei sale pot fi amintite *Bătrînul marinar* şi *Fîntîna Hartleap.* Experienţele presupuse de ambele exemple aparţin modalităţii relativ indiferente la scopuri ulterioare. Astfel, cînd Coleridge şi Wordsworth introduc considerente morale, ele produc incontestabil impresia de intruziune. După cum remarcă ironic Alice Meynell, „*Bătrînul marinar,* irită cu premeditare. Neagă funcţia naturală a observaţiei, inventînd legi de protecţie a unei păsări sălbatice şi de pedepsire pentru uciderea ei. Coleridge vrea să dea o lecţie povestind cum au murit de sete două sute de marinari pentru că, după o superstiţie, de înţeles la un anume nivel de educaţie, au crezut că albatrosul aduce ceaţă şi au lăsat să fie ucis, tot aşa cum, în fiecare zi, oamenii sînt implicit complici la uciderea unor animale şi păsări nevinovate". Dar această acuzaţie este întemeiată numai dacă

se consideră că scopul ulterior, această „predică" împotriva cruzimii față de animale, constituie un element capital al poemului. S-ar putea crede că Alice Meynell ia mult prea în serios morala poemului. Poate că la o astfel de posibilitate se gîndise și Coleridge afirmînd, mult mai tîrziu, că morala *Bătrînului marinar* n-ar fi suficient aprofundată. Așa cum este, poemul se integrează în modalitatea ce refuză scopurile ulterioare. Dacă în evaluare se ține seama de acest element străin, de predică, lectura poemului va fi cu premeditare eronată, ca la Alice Meynell. Același lucru și în ce privește *Fîntîna Hartleap* ; și, atîta vreme cît Bradley sprijină această concluzie, îi dăm dreptate ; însă nu observă — și ar fi corect să spunem că puțini critici par să observe — că sînt mai multe modalități poetice și că fiecare modalitate pretinde în mod direct și esențial considerarea scopurilor ulterioare în evaluare ; e vorba de modalitatea a cărei valoare decurge parțial din valoarea scopurilor cu care se asociază. Alte modalități nu acceptă cu nici un preț corelarea cu scopuri ulterioare, în vreme ce altora, în fine, li s-ar putea diminua valoarea în urma intruziunii unor scopuri relativ neînsemnate. Astfel Bradley este înșelat de obișnuita iluzie după care n-am avea de-a face din acest punct de vedere decît cu o singură modalitate poetică și ajunge să supraliciteze peste limita permisă de faptele experienței poetice.

Cea de a patra observație are, poate, o însemnătate mult mai largă decît cele anterioare. Reprezintă de fapt principalul dezacord dintre punctul nostru de vedere și doctrina pe care Bradley o împărtășește cu majoritatea criticilor moderni. Este vorba de formularea ultimei părți a paragrafului citat. Se afirmă că „prin natură, poezia nu este nici parte, nici măcar copie, a lumii reale (în sensul comun), ci o lume în sine, independentă, completă, autonomă. Pentru a o poseda pe deplin, e necesar să intri în această lume, să te conformezi legilor ei, și să-ți uiți pentru o clipă convingerile, năzuințele, și poziția aparte pe care o deții în cealaltă lume reală". Această ipoteză marchează insistent ruptura dintre poezie și ceea ce, prin opoziție, se poate numi viață ; o ruptură completă, care permite totuși, insistă Bradley, o legătură „de adîncime". Dar această legătură „de adîncime" este mai în-

semnată decît orice. Tot ce intră în experienţa poetică se strecoară pe aici. Lumea poeziei nu prezintă nicidecum o altă realitate decît cea a restului lumii şi nu este guvernată de nici o lege specifică şi de nici un principiu extra-mundan. Este alcătuită din experienţe aidoma cu cele care ne întîmpină pe alte căi. O poezie separată prezintă totuşi o experienţă limitată, care se desprinde mai greu sau mai lesne de rest, dacă se amestecă elemente străine. Este mult mai complexă şi mult mai delicat organizată decît experienţele cotidiene ; este fragilă. Şi în plus, comunicabilă. Multe minţi deosebite una faţă de alta pot să o experimenteze cu schimbări nesemnificative. Una dintre condiţiile organizării ei este tocmai această posibilitate. Diferă de multe alte experienţe cu valoare similară, prin comunicabilitate chiar. Iată de ce experimentarea sau tentativa experimentării trebuie păzite de contaminare, de erupţia trăsăturilor personale. Poezia trebuie să rămînă netulburată pentru ca lectura să nu fie un eşec, o înlocuire cu alte experienţe. Pentru aceste motive am stabilit o ruptură, am demarcat poemul de ceea ce nu e poem în experienţă. Dar ruptura nu se produce între esenţe deosebite, ci între sisteme diferite ale aceleiaşi activităţi. Prăpastia dintre ele nu este mai largă decît cea dintre impulsurile care conduc pana şi cele care conduc pipa celui care fumează şi scrie simultan, iar „disocierea" sau ruperea experienţei poetice de celelalte este doar actul eliberării ei de ingrediente şi influenţe exterioare. Mitul unei „convertiri" sau „poetizări" a experienţei şi celălalt mit al atitudinii „contemplative" sau „estetice" se datoresc parţial spuselor despre Poezie şi „poetic" şi nu gîndurilor pretinse de experienţe concrete oum sînt poeziile.

Separarea experienţei poetice de locul ocupat în viaţă şi de valorile ulterioare implică, la cei care o predică sincer, o clară înclinare unilaterală, mărginire şi neîmplinire. Bineînţeles, nimeni nu va aduce atari acuzaţii autorului *Tragediei shakespeariene* ; el se află în postura criticului binevenit şi deloc nepriceput care, în practică, îşi reneagă principiile. Susţinută cu autenticitate, opinia sa conduce la aşteptata scindare a cititorului de poezie experimentator în mai multe facultăţi sau departamente distincte dar ireale. E imposibil

să împarți un cititor în atîția oameni — un estet, un moralist, un om practic, un politician, un intelectual, și așa mai departe. Nu e cu putință. Toate aceste elemente fac în mod inevitabil parte din orice experiență veritabilă. Dar dacă s-ar putea realiza scindarea, așa cum pretind foarte mulți critici, rezultatul ar dăuna plenitudinii și autorității judecății critice. Shelley, de pildă, nu poate fi citit în mod adecvat dacă ne închipuim că toate vederile lui erau fanteziste — nu putem citi *Prometeu dezlănțuit* dacă susținem că „perfecția omului este un ideal nedorit", sau că „gîdele este un admirabil instrument". Să afirmi că, să spunem, *Predica de pe munte* ar putea fi interpretată pur estetic sau poetic, în afara oricărei aluzii la intenție sau la scopul ulterior, înseamnă să dai dovadă pur și simplu de timiditate a gîndirii, de spirit mărunt, pentru care literatura adevărată înseamnă prea mult. Dintr-o lectură adecvată a marii poezii trebuie să facă parte tot ce nu este particular sau specific unui cititor individual. Ca să nu piardă nimic din ceea ce este revelator, cititorul trebuie să renunțe la ochelarii de cal și să participe cu întreaga lui ființă. Dacă vrea să adopte acea atitudine ciudată de ocolire a tot ce nu este așa-zis element estetic se situează lîngă Osmond al lui Henry James în turnul său, lîngă preoții și regii lui Blake în mărețele lor Clopotnițe și Castele.

CAPITOLUL XI

SCHIŢĂ PENTRU O PSIHOLOGIE

— Ce să fie toate astea ? repetă mormăind unul dintre piraţi. Ha. ar avea baftă ăla care-ar şti aşa ceva !

Comoara din insulă

JULES ROMAINS observa[1] recent că pînă în prezent psihologia n-a făcut decît să repete sîrguincios, obscur şi cu mai puţină exactitate, tot ceea ce ştiam şi fără ajutorul ei. Regretabil, dar dificil de contrazis ; orice observaţie a unui psiholog, dacă e adevărată, nu are cum să uimească. Totuşi, în unele unghere s-a strecurat o lumină nouă. Au fost descoperite incoerenţe şi defecte în tabloul psihicului, de fapt în crochiul realizat de bunul-simţ ; au fost notate relaţii — omise de bunul-simţ — între diverse aspecte ale comportamentului ; şi, încă mai important, a început să se configureze schiţa de ansamblu a genului de instrument care este psihicul. Epoca viitoare, dacă cea a Relativităţii, în curs de dezvoltare, va fi urmată — după presupunerile lui Haldane[2] — de o Epocă a Biologiei, va începe prin identificarea naturii proprii a psihicului, proces ce, desigur, va schimba considerabil comportamentele şi perspectiva asupra viitorului. Sîntem încă foarte departe de o asemenea epocă. Cu toate acestea ştim destul de multe ca să încercăm o analiză a evenimentelor mentale care constituie lectura unui poem. Iar o astfel de analiză este de primă necesitate în critică. Distincţiile psihologice de care s-a slujit criticul pînă acum sînt prea sărace, iar folosirea lor este adesea prea nesistematică, prea nesigură, pentru ca intuiţia să dea roade din plin.

[1] *Eyeless Sight*, pag. 22.
[2] *Daedalus, or Science and the Future*, de J. B. S. Haldane.

Concepția dezvoltată aici este în multe privințe heterodoxă, un dezavantaj în elaborarea unei soluții. Orice expunere psihologică însă, oricît de ortodoxă și de completă ar fi, implică atît de multe dificultăți, încît primejdia unor înțelegeri eronate se cumpănește cu avantajele intervenției unui punct de vedere inedit. Opiniilor acceptate le este opusă schița de ansamblu, îndeosebi caracterul insistent al abordării cunoașterii exclusiv în termeni de cauzalitate a gîndirii. Amănuntele analizei experienței poetice, imaginile, emoția, bucuria, declanșarea mecanismului acțiunii etc., deși după cîte știu nu au fost niciodată analizate explicit în acest fel, pot fi socotite, comparativ, destul de ortodoxe.

Pentru moment, ca să înțelegem mai limpede valorile și să ocolim în actul critic confuzii suplimentare, este necesar să înlăturăm în întregime descrierea psihicului drept complex de idei, cum apare atît în psihologia bunului-simț comun cît și în cea academică. Tindem în mod natural să concepem psihicul drept instrument spiritual aparte, destul de persistent și în același timp variabil, caracterizat de trei atribute ce denumesc capacitățile sale de a cunoaște, de a simți și de a voi, trei modalități ireductibile de orientare la lucruri, de interes față de ele. Această entitate suportă un șoc brutal cînd ne vedem siliți, examinînd faptele mai îndeaproape, să acceptăm că cele trei însușiri se manifestă atît conștient cît și inconștient. Pare destul de evident că a vorbi de o minte inconștientă este o ficțiune, oricît ar fi ea de folositoare, astfel încît recursul la investigarea sistemului nervos se acceptă degrabă ca un înlocuitor suficient. De aci și pînă la considerarea minții conștiente drept o ficțiune similară celei de mai sus n-ar fi decît un pas, cu toate că mulți îl consideră dificil de făcut. O parte din această dificultate se datorează obișnuințelor. Dar ea se destramă lesne, pe măsură ce observăm cît de multe dintre lucrurile pe care le consideram adevăruri despre această ficțiune ar putea fi puse pe seama înlocuitorului nonficțional. Însă o mare parte din această dificultate este la origină de natură afectivă, non-intelectuală,

mai degrabă religioasă [1]. Izvorăşte din dorinţă, din frică, sau, cum se întîmplă, din intensificarea emoţiei ce vrea să treacă drept judecată şi de aceea este un obstacol greu de ocolit.

Este de multă vreme o evidenţă suprapunerea psihicului cu sistemul nervos, sau, mai degrabă, cu o parte a activităţii sale, cu toate că autoritatea de care s-au bucurat psihologii de formaţie filozofică a întîrziat surprinzător recunoaşterea acestui fapt. Cu fiecare pas al neurologiei — progresul incontestabil al acestei ştiinţe este poate singura moştenire pozitivă a războiului [2] — mărturiile sînt tot mai elocvente. E drept, la nivelul cunoştinţelor actuale, multe amănunte ale acestei identificări sînt confuze şi mărturisim că ipoteza adoptată aici nu este decît într-o mică măsură mai puţin fictivă decît o teorie a evenimentelor spirituale. Însă abordarea cu şanse de reuşită în viitor prinde contur în bună parte prin contribuţia behavioriştilor şi psihanaliştilor, ale căror supoziţii şi concluzii au fost totuşi amendate de recentele investigaţii experimentale şi teoretice ale Gestaltismului.

N-ar trebui să calificăm drept materialistă ipoteza după care am fi corpurile noastre, mai exact — sistemele noastre nervoase, încă mai exact — aspectul lor central coordonator, şi că psihicul ar fi un sistem de impulsuri. Tot atît de bine am putea s-o considerăm idealistă. Nici unul dintre cei doi termeni nu are, în acest context, un înţeles, o referinţă ştiinţifică sau strict simbolică. Nici unul nu reprezintă o anumită mulţime de obiecte distincte, sau de atribute ale acestora. Sînt, mai întîi, termeni afectivi folosiţi pentru a produce şi pentru a sprijini atitudini afective. Ei nu reprezintă nimic, după cum nu reprezintă nimic nici termenii folosiţi în zadarnica tentativă de a spune *ce* sînt, şi nu *cum* se comportă lucrurile. Ca toţi termenii de acest fel, ei devin, în mîini diferite, stindard sau măciucă ; pentru unii sînt agenţi afectivi în jurul cărora se concentrează atitudini, aspiraţii şi

[1] Comparaţi cu Cap. XXXIV unde sînt discutate modurile în care factorii afectivi se interferează cu gîndirea.

[2] Cf. Piéron, *Thought and the Brain*, capitolul I.

valori, pentru alții — arme de atac împotriva presupușilor adversari ai acestor atitudini, aspirații și valori. Faptul că materialistul și idealistul își închipuie că susțin concepții incompatibile nu face decît să ilustreze o confuzie mai generală între afirmația științifică și apelul emoțional, confuzie ce ne va preocupa intens în capitolele următoare. De fapt, opoziția Suflet-Trup este o falsă problemă ; este un *imbroglio* datorat neputinței de a rezolva o problemă reală și anume, distincția dintre afirmație și provocarea unor atitudini. Problema este mai ușor de rezolvat decît în alte domenii, deoarece așa-zisele afirmații prezintă forme imposibile [1], însă rămîne complicată pentru ambele poziții din pricina falsei interpretări a atitudinii pe care fiecare oponent este interesat să o mențină. Căci dacă evenimentele mentale sînt identificate cu anumite evenimente neurale, nici manifestările provocate de ele și nici manifestările lor îndreptățite nu se modifică pe cît își închipuie de obicei idealiștii sau materialiștii. Distingerea mentalului, spiritualului, de material, nu presupune decît indicarea unei deosebiri între cele două modalități. Deosebirile ce ar putea fi cu adevărat detectate între un eveniment mental — durerea de dinți, de pildă — și unul material — apariția unui pistrui — persistă chiar dacă identificăm evenimentul mental cu o modificare neurală. În urma acestei suprapuneri, evenimentul mental nu își pierde trăsăturile distinctive, ci numai atribute socotite inexprimabile, inefabile. Continuă să fie altceva decît evenimentul non-mental ; particularizarea este menținută. Păstrează privilegiul de eveniment ieșit din comun față de celelalte, iar relațiile dintre indivizi, ca și relațiile individului cu lumea, se prezintă întocmai ca înainte. Extazul suprem al misticului sau atitudinea inginerului față de o invenție remarcabilă sînt, ca și mai înainte, tot acte omenești pline de umilință sau de orgoliu. Astfel, identificarea psihicului cu o parte a activității sistemului nervos nu are de ce să implice, dacă lăsăm teologia deoparte, nici o

[1] Multe aparente întrebări care încep cu „Ce" și „De ce" nu sînt deloc întrebări, ci doar solicitări pentru satisfacerea emoției.

transformare a atitudinilor față de lume, de semeni și de sine. Cu toate acestea, teologia este cu mult mai implicată în manifestările curente decît ar bănui scepticul tradițional.

Sistemul nervos este mijlocul prin care stimuli din mediul înconjurător sau din cel lăuntric devin comportament adecvat. Toate evenimentele mentale se desfășoară de-a lungul unor procese de adaptare, între un stimul și o reacție de răspuns. Astfel, fiecare eveniment mental își găsește originea în stimul, caracterul și consecințele în acțiune sau în adaptarea la acțiune. Uneori caracterul evenimentului este accesibil pe calea introspecției. Impresia resimțită, în cazurile în care evenimentul este perceput, sesizat, numește caracterul conștient, în multe cazuri însă nu se resimte nimic, evenimentul mental este inconștient. De ce unele evenimente mentale sînt conștientizate iar altele nu rămîn și astăzi un mister; n-a izbutit nimeni să coreleze feluritele sugestii oferite în acest sens de neurologie. E sigur că evenimentele conștiente diferă în însemnate privințe de cele inconștiente, dar presupunerile nu sînt încă întemeiate. Pe de altă parte, multe aspecte sînt similare, acestea din urmă fiind și cele mai accesibile investigației actuale.

Am denumit impuls procesul devenirii unui eveniment psihic, cu originea probabilă într-un stimul și cu finalitate într-un act. Bineînțeles că experiența nu evidențiază niciodată un singur impuls. Pînă și cele mai simple reflexe sînt mănunchiuri complicate de impulsuri interdependente, iar numărul impulsurilor simultane și corelate ce se evidențiază în orice comportament uman este incalculabil. Cel mai simplu impuls reprezintă de fapt o limită, singurele impulsuri care interesează psihologia fiind cele complexe. Adeseori e convenabil să prezentăm faptele astfel ca și cum n-am avea de-a face decît cu impulsuri simple, impulsul de a mînca, de pildă, sau de a rîde, fără să uităm măcar o clipă cît de complexă este orice activitate.

Socotirea unui stimul drept punct de plecare poate, în unele cazuri, să dezorienteze. Din ansamblul stimulilor primiți în fiecare moment, numai cîțiva conduc de fapt la un efect. Receptarea stimulilor și producerea ulterioară a

impulsurilor depind de interesul treaz, de ansamblul general, adică de activităţi. În bună parte, condiţionarea depinde de gradul în care sînt satisfăcute trebuinţele organice periodice şi persistente. Sătulul reacţionează la stimulii mirosurilor gătitului altfel decît flămîndul. Neobservată de călătorii de pe punte, schimbarea vîntului obligă pe căpitan să reducă velatura. Trebuinţele sociale sînt, în acest sens, tot atît de însemnate ca şi cele individuale. Astfel, cel ce vizitează o galerie de tablouri însoţit de prieteni pe care ar vrea să-i epateze va fi realmente mai puternic impresionat de stimulul picturii decît dacă ar fi intrat acolo neînsoţit de nimeni.

Prin urmare, nu trebuie să ne închipuim un stimul drept un străin nepoftit care ne-ar cădea pe cap şi care ar viermui alandala prin organism ca într-o bucată de brînză pentru a ieşi la lumină sub forma unui act. Stimulii sînt receptaţi doar dacă slujesc o trebuinţă, iar forma reacţiei de răspuns depinde în cea mai mare măsură de „nevoile" organismului, adică de starea de echilibru a multiplelor sale activităţi şi abia parţial de natura stimulului.

Experienţa decurge, astfel, din două surse ce prezintă grade foarte diverse de însemnătate în diferitele situaţii. Cîtă vreme ne gîndim, cîtă vreme ne referim la anume obiecte definite, comportamentul va fi apropiat oricărei situaţii (deci gîndurile vor fi adevărate) în măsura în care este determinat de natura stimulilor prezenţi şi trecuţi ce au fost receptaţi dinspre acele obiecte sau dinspre obiecte asemănătoare. Cîtă vreme răspundem unor simple nevoi sau dorinţe, relaţia dintre stimul şi reacţie poate fi mai puţin strictă. La început copilul ţipă cam în acelaşi fel oricare i-ar fi nemulţumirea, şi nici persoanele foarte în vîrstă nu au un comportament diferit. Orice împrejurare poate fi folosită pentru mişcare, pentru dispută, pentru iubire, sau pentru băut. Faptul, dezolant uneori, că părerile, opiniile, şi convingerile diferă atît de mult de la o dispoziţie la alta, se datorează acestei independenţe parţiale (faţă de stimul) a comportamentului. Aceste deosebiri sugerează că părerea, convingerea sau opinia n-ar avea sorginte pur intelectuală, că nu s-ar datora gîndirii în sensul restrîns de reacţie guvernată de stimuli prezenţi sau trecuţi ci, dimpotrivă, ar

exprima atitudini adoptate pentru îndeplinirea anumitor dorinţe, temporare sau permanente. Gîndirea, considerată în sens strict, se modifică doar în funcţie de probe ; în schimb, atitudinile şi afectele se schimbă din felurite motive.

Delimitarea tripartită între cauze, modalităţi şi consecinţe ale unui eveniment psihic, conştient sau inconştient, corespunde, cu anumite rezerve, obişnuitei diviziuni din psihologia tradiţională : gîndire (sau proces cognitiv), afect şi voinţă (sau proces conativ). Să cunoşti un obiect, să-l ştii, înseamnă să fii influenţat de el ; să-l doreşti, să-l urmăreşti, să-l vrei, înseamnă să acţionezi în direcţia lui. Între aceste două atitudini pot interveni însoţitorii conştienţi ai întregului proces. Acest caracter conştient al evenimentului psihic include, fără îndoială, atît senzaţiile cît şi afectele. (Cf. Cap. XVI, pag. 130—133).

Corespondenţa nu este cîtuşi de puţin limpede. În sfera cunoaşterii, de pildă, sînt incluse multe elemente care, în această tentativă de refondare a psihologiei, vor fi strînse în sfera voinţei[1]. Starea de aşteptare, descrisă de obicei drept atitudine cognitivă, devine o formă aparte de acţiune, şi anume pregătirea pentru selectarea predilectă a unor anumiţi stimuli şi nu a altora. Obişnuită este şi situaţia contrară. Foamea, dorinţă tipică născută din cauze obişnuite, devine cunoaştere prin faptul că oferă, dacă foamea e autentică înfometare, o conştiinţă obscură a lipsei de hrană, iar dacă nu e decît semnalul obişnuinţei, conştiinţa unei anume faze dintr-un proces visceral ciclic. Aceste exemple subliniază cu limpezime un fapt îndeobşte acceptat, şi anume că obişnuita clasificare a activităţilor psihice — procese cognitive, procese afective, procese conative — nu compartimentează procese care s-ar exclude reciproc. Oricare eveniment psihic prezintă în felurite îmbinări toate cele trei trăsături. Astfel,

[1] „Voinţă" e un cuvînt nepotrivit ; l-aş fi înlocuit de la început şi pînă la sfîrşit cu termenul conaţie, dacă aşa ceva n-ar fi avut şanse să adîncească fără rost inevitabila dificultate pusă de acest capitol în faţa cititorilor nefamiliarizaţi cu terminologia psihologiei. Esenţial este ca voinţa (dorinţa, străduania orientată, tentaţia) să fie socotită atît un proces conştient cît şi unul inconştient.

starea de aşteptare, ca pregătire pentru selectarea anumitor stimuli, poate să coboare pragul receptării sau să producă discriminări ; de asemenea, foamea este caracteristic însoţită de căutarea hranei.

Avantajul substituirii cogniţiei, afectivităţii şi conaţiei cu cauzalitatea, modalitatea şi consecinţele unui eveniment psihic — drept aspecte fundamentale ale acestuia — rezidă în capacitatea acestui din urmă ansamblu de a fi adecvat tuturor tipurilor de evenimente, spre deosebire de primul trio de supreme ininteligibile. Trebuie, fără îndoială, notate şi cîteva rezerve. Stimulii, s-a spus, nu sînt cauze unice ale evenimentelor psihice. Sistemul nervos este adaptat la primirea impresiilor prin intermediul organelor senzoriale, dar în fiecare clipă starea sa este determinată, de asemenea, de o mulţime de alţi factori. Presiunea sîngelui şi poziţia capului sînt exemple elocvente. Pe această cale nu avem acces decît la partea cauzalităţii evenimentului psihic provenită din impulsuri exterioare (senzoriale) sau din sfera efectelor unor impulsuri senzoriale trecute. Bineînţeles că această restricţie aduce după sine complicaţii. Dar orice explicaţie plauzibilă a procesului cunoaşterii şi a desfăşurării sale presupune dificultăţi. Tot astfel, efectele evenimentelor psihice nu sînt toate urmărite sau voite ; apoplexia, de pildă, nu intră aici în discuţie. Pot fi luate în consideraţie numai acele mişcări ce sînt incitate de o specializare a sistemului nervos şi se manifestă prin impulsurile motorii.

În toate celelalte cazuri, relaţia dintre starea de conştiinţă şi obiectul conştientizat este un mister. Putem să denumim cum vrem această relaţie — înţelegere, reprezentare, cogniţie sau cunoaştere — aici însă ne oprim. Apelăm pentru scopurile demonstraţiei la faptul că o stare de conştiinţă referitoare, de pildă, la o varietate de semne negre tipărite pe această pagină, este cauzată într-un mod anumit, adică prin impresionarea unui compartiment al sistemului nervos (retina) şi prin complicate procese corelative ce se produc în alte compartimente. A spune că evenimentul psihic (neural) astfel cauzat este conştient de semnele negre înseamnă a spune că acestea sînt cauza evenimentului, prin urmare, în

acest context, „a fi conştient de ceva" înseamnă „a fi cauzat de ceva". Cele două formulări sînt pur şi simplu variante.

Extinzînd această definiţie la situaţii mai complexe în cadrul cărora cunoaştem sau, mai precis, *ne referim* la obiecte ce aparţin trecutului sau viitorului, trebuie să ţinem seamă de faptul că impresiile sînt de obicei *semne*, că produc deci efecte care nu depind numai de ele însele, ci şi de alte impresii cu care au fost cîndva corelate.

Semn [1] este ceva care a fost element constitutiv al unui ansamblu configurativ, al unui context, manifestat pe plan mental ca un întreg. Reapariţia independentă a semnului produce efecte identice cu cele ale întregului context în care mai apăruse. Analizarea unor complexe de evenimente de referinţă presupune ruperea lor artificială în situaţiile semn mai simple care le-au stat la origină, fără neglijarea interdependenţei elementelor oricărei interpretări a semnului complex.

Detaliile acestui procedeu sînt mult mai degrabă evidenţiate în modul de a folosi cuvintele. Ne va preocupa aceasta în Capitolul XVI unde se comentează lectura unei poezii. Interesează acum doar principiul general după care să ştii ceva înseamnă să fii influenţat de acel ceva, direct — prin organele senzoriale, indirect — prin intrarea în joc a efectelor produse de conjuncturi de impresii ce aparţin trecutului. Mai tîrziu se va vorbi pe larg, în legătură cu procesul lecturii, despre aspectul de receptare, de cunoaştere, prezentat de evenimentele psihice. Celelalte două aspecte presupun mai puţine explicaţii. Ele sînt, de asemenea, de o însemnătate mai generală pentru înţelegerea experienţelor poetice, muzicale şi a altor experienţe. Căci la o teorie a cunoaşterii facem apel numai pentru a stabili dacă un poem, de pildă, este adevărat, dacă dezvăluie realitatea şi în ce sens ; indiscutabil, un lucru foarte important. În schimb, la o teorie a sentimentelor, a emoţiei, a atitudinilor şi dorinţelor, a aspectului afectiv-volitiv al activităţii psihice, recurgem în toate etapele analizei.

[1] Această problemă este pe larg prezentată în *The Meaning of Meaning*.

CAPITOLUL XII

PLĂCEREA

Cîştigul umil al unei clipe de farmec.

Tragedia răzbunătorului

SENZAŢIE, imagine, sentiment, emoţie, tot astfel plăcere, neplăcere şi durere denumesc trăsături conştiente ale impulsurilor. Problema delimitării lor corecte îşi augmentează dificultăţile din pricina sărăciei limbajului. Despre plăceri şi dureri, de pildă, vorbim la fel, ca şi cum ar fi situate într-o aceeaşi categorie, dar de fapt, cu toate că durerile se pot lesne obţine ca modificări izolate, de sine-stătătoare, ale conştiinţei, se pare că nu întîlnim şi plăceri în sine. Plăcerea pare să fie mai degrabă o modalitate de manifestare independentă, realizată în sine pe plan mental. Nu avem plăceri, ci diferite experienţe plăcute : vizuale, auditive, organice, motorii şi aşa mai departe. Tot astfel, avem experienţe neplăcute. Iar dacă le numim dureroase creăm o ambiguitate. S-ar putea înţelege că e vorba de neplăcere sau, ceea ce e diferit, că e vorba de experienţe însoţite de durere. A produs confuzii folosirea termenului *plăcere* pentru a desemna — asemenea termenului *durere* — o experienţă închegată în sine, nu doar o asociere simultană cu altă experienţă sau o succesiune a acestora ; astfel de confuzii sînt ilustrate mai cu seamă de acele opinii critice — amendate încă din capitolul al IX-lea — care identifică valoarea cu plăcerea. Se poate observa că cele douăzeci şi mai bine de tipuri distincte de senzaţii în care sînt fărîmiţate tradiţionalele cinci simţuri de către psihologia modernă prezintă considerabile diferenţe graduale în privinţa predispoziţiei faţă de plăcere sau neplăcere şi în privinţa asocierii cu acestea. Se pare că simţurile superioare, văzul şi auzul, produc majorităţii oamenilor senzaţii mult mai neutre, mai indiferente, decît senzaţiile produse de celelalte simţuri. Un ansamblu cromatic sau grafic, o secvenţă de note sau o frază muzicală

pot fi, desigur, pentru cei capabili, tot atît de intens modulate plăcut sau neplăcut ca oricare dintre senzaţiile organice sau gustative. Dar nici acest lucru nu e normal. Experimentul corect constă din compararea unei singure culori sau, să zicem, a unei singure note muzicale cu o astfel de senzaţie cum ar fi cea produsă de atingerea unei suprafeţe, ori de o temperatură egală, a unei băi, de pildă, ori de un gust sau miros elementar şi constant, ori de foame şi de greaţă. O comparaţie corectă e dificilă pentru că este cu neputinţă să se descopere nivele echivalente ale simplităţii şi ale uniformităţii, dar sînt puţini cei care ar pune la îndoială faptul că gradul plăcerii sau neplăcerii stîrnite de senzaţiile gustative, de exemplu, depăşeşte net plăcerea sau neplăcerea pe care o prezintă în sine senzaţiile vizuale sau auditive. Trebuie, fără îndoială, să se evite cu grijă confuzia dintre plăcerea sau neplăcerea intrinsecă a senzaţiilor şi plăcerea sau neplăcerea care ies la iveală datorită memoriei — datorită efectelor altor senzaţii, plăcute sau neplăcute, care să fi însoţit senzaţiile în trecut — şi datorită aşteptărilor agreabile sau dezagreabile.

Poate că pornim pe o cale greşită dacă vorbim de caracterul intrinsec al plăcerii sau neplăcerii unei senzaţii. Se ştie că plăcerea unei senzaţii este foarte diversă. Ea se poate schimba complet, în vreme ce caracteristicile strict senzoriale ale senzaţiei se păstrează intacte. Un exemplu izbitor îl constituie schimbarea mirosului aceleiaşi băuturi după un exces alcoolic. Un sunet plăcut pentru o vreme poate să devină cu totul neplăcut dacă persistă şi este conştientizat în continuare. Totuşi e în afara oricărei discuţii că poate să rămînă *qua* senzaţie acelaşi. O senzaţie sonoră poate să continue fără vreo modificare a tonului, a volumului şi a intensităţii şi, cu toate acestea, plăcerea sau neplăcerea pe care ne-o trezeşte să se modifice sensibil. Această deosebire este însemnată. Este unul dintre principalele motive care au condus la distingerea sentimentului (plăcere—neplăcere) de senzaţie, care are cu totul altă natură. Tonul, volumul şi intensitatea sînt trăsături ale sunetului, trăsături ce depind nemijlocit de stimulul extern, în vreme ce caracterul plăcut al sunetului depinde de factorii umani, însă foarte obscuri, şi nu de un stimul extern. Aci totul este supoziţie. Legătura intimă dintre stimul şi senzaţie

se cunoaşte pentru că este suficient de accesibilă experimentării, iar introspectarea senzaţiilor de origine externă este, din acest motiv, cu mult mai simplă decît introspectarea majorităţii senzaţiilor organice, viscerale. Poate fi practicată de bunăvoie şi repetată, controlînd astfel rezultatele. Într-o mai mică măsură, această dublă accesibilitate o prezintă şi acele senzaţii de origine internă, parţial controlabile conştient, anume senzaţiile datorate mişcărilor voluntare. Dar restul multiplelor procese conştiente ale sistemului nervos rămîn obscure.

Trebuie luată în seamă totuşi o trăsătură larg răspîndită. Efectele majorităţii stimulilor, oricare ar fi natura lor, sînt neînchipuit de numeroase şi diverse. „Nu poţi să arăţi cuiva un model de tapet fără să-i modifici chiar prin acest fapt respiraţia şi pulsul“ [1]. Şi nimeni nu ştie ce alte tulburări mai sînt asociate cu acestea. Întregul organism pare să răsune într-un mod aproape sistematic. Dacă preaplinul acestui flux de tulburări formează o parte a conştiinţei ori numai o nuanţează, sau dacă doar ştirile asupra rezultatelor pot fi conştiente — iată o problemă pentru rezolvarea căreia se pare că nu există încă probe hotărîtoare. Ştirile primite de la cel puţin o parte din aceste tulburări pot să devină în mod cert conştiente. Un nod în gît, un colic intestinal, pielea de găină, dificultăţile respiratorii sînt formele mai vulgare şi mai evidente. De obicei nu sînt frapante şi se contopesc cu celelalte senzaţii interne formînd *cenestezia,* ansamblul conştiinţei organice pe care o nuanţează, căreia îi alterează trăsăturile generale într-una din cele aproape o mie de diverse modalităţi posibile.

S-a tot dezbătut faptul că plăcerea sau neplăcerea ar fi o calitate a conştiinţei organice de ansamblu, corporale, sau poate numai a vreunei părţi a acesteia, ori ceva cu totul deosebit de toate calităţile, senzaţiile sau complexele de senzaţii. După cum am arătat, nu este o calitate a unei senzaţii auditive în sensul în care intensitatea, de pildă, este o calitate. Se pare că s-ar putea obiecta în acelaşi fel faţă de încercarea de a considera plăcerea sau neplăcerea calităţi ale oricărui

[1] Titchener, *Text-book of Psychology*, pag. 248.

fel de senzații. Senzația este ceea ce se resimte dintr-un impuls la un anumit stadiu în desfășurarea acestuia, iar calitățile ei senzoriale sînt particularități[1] ale impulsurilor în acel stadiu anumit. Asocierea impulsului cu plăcere sau neplăcere s-ar putea să nu fie o particularitate a acestuia, ci a menirii sale, a succesului sau insuccesului în refacerea echilibrului sistemului căruia îi aparține.

Poate că definiția următoare este la fel de bună ca orice altă tentativă actuală de a descoperi sensul plăcerii și neplăcerii : plăcerea ar fi activitate izbutită, nu neapărat activitate biologic utilă, în vreme ce neplăcerea ar fi activitate frustrată, haotică, neizbutită. Într-un stadiu mai avansat, vom relua comentariul asupra acestei teorii. (Cf. Cap. XXIV) De aici trebuie să reținem că plăcerea și neplăcerea sînt complicații ce apar în decursul unor activități îndreptate spre alte scopuri. Sînt ocolite astfel vechile soluții controversate după care plăcerea ar fi scopul tuturor străduințelor, sau dorința de a evita neplăcerea ar fi punctul de plecare. După cum sublinia Ribot[2] căutarea exclusivă a plăcerii de dragul plăcerii, *plaisir-passion*, este o formă de activitate morbidă și duce la autodistrucție. După această concepție la origine plăcerea este un *efect* ce semnifică faptul că anumite tendințe pozitive sau negative și-au atins instinctiv scopul și sînt satisfăcute. Apoi, prin experiență, plăcerea devine o cauză. Educați de experiență, atît omul cît și animalul se plasează în împrejurări ce stîrnesc dorința care, prin satisfacere, duce la plăcere. Gurmandul, libertinul, estetul, misticul acționează similar. Dar cînd scopul urmărit devine plăcerea, rezultat al satisfacerii tendinței, nu însăși satisfacerea tendinței, se produce o „invertire a mecanismului psihologic". Într-un caz activitatea este propagată de jos în sus, în celălalt de sus în jos, de la creier la funcțiile organice. Rezultatul este adesea epuizarea tendinței, „deziluzia" și plictisul, blazarea.

Efectele negative, după Ribot, sînt întîlnite mai cu seamă la cei pentru care pasiunea căutării plăcerii capătă forța obsesiei. Dar, după concepția de mai sus, este limpede că toate

[1] Încă nu mi se pare convenabil să emitem ipoteze asupra acestora.
[2] *Problemes de Psychologie affective*, pag. 141—144.

acele doctrine, larg răspîndite în literatura critică, după care plăcerea ar fi scopul activității, sînt eronate. Fiecare activitate își are scopul ei specific. Este foarte probabil că plăcerea se întîlnește în majoritatea cazurilor în care acest scop este atins, dar asta este altă chestiune. Să citești un poem de dragul plăcerii ce va urma dacă lectura este izbutită înseamnă să te apropii de acel poem într-un mod inadecvat. Desigur că poemul este cel care trebuie să intereseze și nu rezultatul secund al unei lecturi izbutite. Orientarea atenției este falsificată dacă se acordă atenție în primul rînd plăcerii. O asemenea eroare este mai puțin obișnuită printre cei instruiți, dar, dacă ne orientăm în funcție de observațiile întîlnite în recenzii și în notițele din periodice, procentajul celor instruiți în rîndul cronicarilor dramatici sau al spectatorilor asidui nu pare să fie exagerat. O asemenea eroare, în parte o moștenire a criticii dintr-o epocă înzestrată cu un vocabular psihologic [1] și mai sărac decît al nostru, este unul dintre motivele pentru care tragedia, de pildă, este atît de greșit înțeleasă. Nu e mai puțin absurd să ne închipuim că un cititor capabil se așază să citească de dragul plăcerii, decît să presupunem că un matematician se apucă să rezolve ecuații pentru plăcerea pe care i-o produce rezolvarea. Desigur, în ambele cazuri plăcerea poate fi deosebit de mare. Dar, oricît ar fi de intensă, nu poate să fie și scopul unei activități în decursul căreia apare, tot astfel cum zgomotul motocicletei, oricît de bun indicator al modului de funcționare a motorului este, nu poate fi, în mod obișnuit, motivul pornirii acestuia.

Odată cu însemnarea acestei frecvente erori, se poate adînci fără incertitudini semnificația plăcerii și neplăcerii. Ele sînt cele mai delicate semne de care dispunem pentru indicarea prosperității activităților. Însă de vreme ce chiar și cea mai intensă delectare poate să indice numai o izbîndă parțială într-o activitate dăunătoare în ansamblu, ele sînt semne ce pretind o deosebit de îngrijită interpretare.

[1] Dacă ar fi scris în zilele noastre, Wordsworth probabil și Coleridge desigur ar fi folosit cu totul alți termeni pentru denumirea plăcerii în descrierea valorilor poetice.

CAPITOLUL XIII

EMOŢIE ŞI CENESTEZIE

Mihnirile tăcute rup strunele inimii.

Inimă zdrobită

AMINTIND de cenestezie, ne-am apropiat foarte mult de o explicaţie a emoţiei drept componentă a conştiinţei. Situaţiile stimulatorii au largi repercusiuni ordonate prin întreg corpul, resimţite la fel de limpede drept coloraturi marcate ale conştiinţei. Aceste tipare ale reacţiilor organice constituie frica, mîhnirea, bucuria, mînia şi celelalte stări afective. Ele se nasc în cea mai mare măsură din tendinţele individului, sînt periodic facilitate sau îngrădite. Astfel, ele depind mult mai puţin de natura stimulilor externi decît de ansamblul împrejurărilor interne ale vieţii individului în momentul producerii stimulului.

Aceste stări afecte, laolaltă cu plăcerea şi neplăcerea, sînt în mod obişnuit distinse ca afective[1] de senzaţii, al căror caracter, cum am văzut, depinde nemijlocit de stimul. Deci senzaţiile sînt considerate laolaltă drept elemente cognitive, referitoare, prin urmare, la cunoaşterea lucrurilor şi nu la atitudinea, la comportamentul sau la emoţiile trezite de ele. Cu toate acestea, plăcerea şi emoţia au, după părerea noastră, un aspect cognitiv. Ele produc cunoştinţele ; în cazul plăcerii, cunoştinţa modului în care se desfăşoară activităţile noastre, încununate sau nu de succes ; în cazul emoţiei, în primul rînd, cunoştinţa atitudinilor noastre. Dar

[1] Fluctuaţiile termenului „afect" în psihologie sînt o sursă certă de confuzii. Ar fi mai convenabil să fie rezervat pentru perechea plăcere-neplăcere şi nu ca sinonim al „emoţiei", deoarece emoţiile pot fi mult mai lesne socotite produse ale senzaţiilor organice.

emoţia poate să ne ofere în plus cunoştinţe. De remarcat faptul că persoanele cu un simţ deosebit al culorii judecă în aparenţă mai exact asemănarea dintre două culori de exemplu, caracterul definit al relaţiei armonice a acestora, nu printr-o comparaţie optică atentă, prin examinare, ci prin reacţia generală emotivă sau organică incitată la privirea culorilor. Este un mod indirect de a fi conştient de natura specifică a lumii externe dar, cu toate acestea, nu este mai puţin însemnat. O modalitate similară este probabil implicată de judecarea aparent nemijlocită a caracterului moral al celor pe care îi întîlnim pentru prima oară, aprecieri ce sînt pentru mulţi imediate şi corecte. Poate că aceştia nu vor fi capabili să-şi motiveze aprecierea. Adesea însă este cu atît mai exactă şi particularizatoare. Sensibilitatea remarcabilă a copiilor mici la expresia mamei este un exemplu pregnant. Rolul jucat de acest mod de interpretare în aprecierile estetice nu trebuie subliniat în plus. Se remarcă faptul că artiştii adoptă cu precădere astfel de judecăţi. Chestiunea este cunoscută de obicei sub denumirea cuprinzătoare şi echivocă de intuiţie ; titlu care înceţoşează, obscurizează complet rezolvările.

Căci asemenea judecăţi nu sînt o cale mai simplă şi mai directă de a cunoaşte lucrurile, ci o cale mai indirectă şi mai complexă. Asta nu înseamnă că ar fi un proces mai puţin primitiv. Dimpotrivă, căile mai simple de gîndire sînt de obicei produse mai recente. Intuitivul se serveşte de propria cenestezie cum se serveşte chimistul de reactivi sau fiziologul de galvanometru. Dacă senzaţiile trezite de stimulul cromatic pot fi distinse optic, nu sînt percepute diferenţele sensibile. Dar o diferenţă senzorial imperceptibilă, însă prezentă, devine sensibilă numai prin diferenţa reacţiilor organice. Procesul constă mai degrabă din adăugarea unor semne şi mai delicate situaţiei, el este analog ataşării unui braţ de înregistrator la un barograf.

Diferenţele între cei sensibili sau „intuitivi" şi mai „raţionali" sau „obtuzi" pot fi de două feluri. E cu putinţă ca reacţia organică a persoanei sensibile să fie mai delicată.

Dar e greu de hotărît asta. Oricum, este sigur că principala diferență (foarte probabil o diferență derivată) constă în faptul că cel obtuz nu a învățat să *interpreteze* sistematic schimbările produse în conștiința generală a corpului său. Schimbările pot avea loc pur și simplu, și pot avea loc sistematic, dar pentru el nu au nici un sens definit.

Acest mod în care intervin senzațiile organice în percepție joacă un rol important în toate artele. Cu toate că nu a fost luat în seamă, are probabil, foarte mare însemnătate. Este necesar să observăm că nu este mod de a dobîndi cunoștințe, esențial diferit de altele. Nu e necesar să presupunem vreo relație aparte a „sentimentului" cu lucrurile pentru a-l explica, astfel cum nu este nevoie nici de un mod aparte de „înțelegere cognitivă" a acestor lucruri pentru a explica cunoașterea obișnuită. În ambele cazuri sînt suficiente cauzele care trebuie luate în considerație în diferite circumstanțe. Cînd simțim, senzația este provocată de ceea ce simțim. Cînd ne referim la ceva absent, o senzație similară față de senzații coincidente în trecut este astfel un semn al senzației și mereu mai departe, ajungem la tot mai complicate situații-semn. Iată că o senzație cromatică prezentă dă naștere unei foste reacții organice la o anume culoare ; reacția devine atunci un semn al acelei culori, semn de încredere pentru omul sensibil și înzestrat cu putere de discernămînt, deși din punct de vedere optic nu este capabil să afle că tocmai acea culoare este prezentă și nu doar una foarte asemănătoare. Celelalte cazuri diferă prin complexitate, dar nu în principiu. Dacă se obiectează că această explicație a referinței sau gîndirii în termenii cauzelor nu are drept rezultat decît un mod foarte indirect de a cunoaște, răspunsul va fi că predominanța erorii este în sine un argument serios împotriva unei teorii prea directe a cunoașterii.

În vorbirea comună, termenul „emoție" înseamnă acele procese mentale care însoțesc diverse exteriorizări ale unor excitații neobișnuite — plîns, urlat, roșit, tremurat etc. — dar, folosit de majoritatea criticilor, a căpătat un sens mai larg din pricina căruia utilitatea îi este alterată. Pentru

aceştia termenul semnifică orice „proces" mental, aproape fără să se ia în consideraţie natura lui. Descrise de critici, emoţiile profunde şi veritabile nu mai păstrează caracteristicile conferite lor de către nespecialişti, care utilizează mai adecvat limbajul, ca şi psihologii pentru că ceea ce ar putea fi socotită utilizarea standard în psihologie porneşte de la modificările organismului care însoţesc experienţele, modificări prezentate mai sus.

Două caracteristici esenţiale califică orice experienţă emoţională. Una este o reacţie difuză în organism, produsă de sistemul simpatic. Cealaltă este o tendinţă de a acţiona într-un mod anumit sau într-un sistem. Aceste modificări extensive ce au loc în sistemele viscerale şi vasculare, mai ales în respiraţie şi secreţia glandulară, se produc de obicei ca răspuns la situaţii ce recheamă anumite tendinţe instinctive. Ca rezultat, se conştientizează un flux de senzaţii de origine organică. Se recunoaşte de obicei faptul că aceste senzaţii constituie cel puţin partea principală a conştiinţei aparte a unei emoţii. Nu intră în discuţie însemnătatea lor în rezolvarea emoţiei. Poate ar trebui sugerat că s-a dat insuficientă atenţie, în cadrul teoriei emoţiei, imaginilor create de asemenea senzaţii. Faptul că frica, de exemplu, poate fi resimţită în lipsa oricărei modificări organice detectabile, de genul celor descrise (un lucru discutabil), poate fi explicat dacă presupunem că imagini ale acestei senzaţii vin să ia locul modificărilor.

Aceste senzaţii sau imaginile lor sînt un component principal al experienţei emoţionale şi răspund de „coloraţia" sau de tonul deosebit, de volumul, de substanţialitatea şi de extrema intensitate a emoţiilor. Dar de o importanţă mai mare sau egală sînt şi modificările din conştiinţă datorate reacţiilor sistemului nervos care controlează mişcarea, reacţia musculară la situaţii stimulatoare. Acestea variază, în cazul fricii, de la trezirea unei simple tendinţe, impulsul de a fugi şi de a te ascunde sub masă, pînă la elaboratele modificări la care ne supunem cînd ne pregătim să înfruntăm ameninţarea unei opinii favorizate de noi. De regulă, are loc

un proces de o extraordinară complexitate între perceperea situației și descoperirea unei modalități de a o întîmpina. Acest proces complicat oferă experienței emoționale aroma aparte care îi lipsea.

O discuție mai amănunțită din același unghi, a problemelor ridicate aici și în capitolele anterioare și ulterioare, poate fi găsită în *The Meaning of Psychology* (1926), C. K. Ogden, în care se dezvoltă concepția autorului despre activitatea mentală.

CAPITOLUL XIV

MEMORIA

Întins pe apa Vremii curgătoare
Şi azi brăzdatul chip stă neclintit
Învolburat; de-a pururi în vîltoare,
Dar niciodată nu e mistuit.

Shelley, *Odă libertăţii*

PÎNĂ ACUM ne-am referit numai întîmplător la memorie, la acea aparentă renaştere a experienţelor trecute, căreia i se datorează bogăţia şi complexitatea experienţei. Fiecare stimul primit cîndva se imprimă, lasă după el o urmă ce poate fi reînviată mai tîrziu, implicîndu-se în conştiinţă şi în modalitatea comportamentului. Caracterul organizat al comportamentului se datorează tocmai acestor efecte ale experienţei trecute; capacitatea de a învăţa din experienţă este explicată de intervenţia lor. Aceasta este o modalitate specifică ţesuturilor vii prin care trecutul influenţează comportamentul actual peste ceea ce ar putea să pară o prăpastie temporală.

Felul în care trebuie concepută această influenţă reprezintă punctul nevralgic al psihologiei. Vechea teorie care presupunea un soi de arhivă generală a impresiilor trecute a cedat locul unei explicaţii ce se referă la facilitarea căilor neurale, la rezistenţele minime în sinapse, şi aşa mai departe. Era de aşteptat ca psihologii să facă apel la activitatea neurală pe măsură ce trăsăturile ei principale erau descoperite. Dar la o examinare mai atentă devine limpede că aceste interpretări sînt mult prea elementare. Ceea ce poate fi remarcat în comportament şi în cursul experienţei nu se mai poate explica prin urmele, „căile" fixe ale fiecărui fragment de experienţă trecută şi prin urmele fiecărui tip de

relație dintre fragmente, oricît ar fi ele de numeroase. După Von Kries și, mai recent, după Koffka, faptul că, de pildă, *recunoaștem* obiectele în cazuri în care este cert că sînt implicate cu totul alte căi, distruge întregul edificiu teoretic. Iar simpla multiplicare a entităților invocate nu conduce la o soluție. Semon ajunge să afirme că dacă ascultăm un cîntec pentru a suta oară nu auzim numai cîntărețul ci un cor de 99 de voci mnemice. Această concluzie constituie în sine o respingere a propriei sale teorii.

Trebuie să ne eliberăm de prejudecata că singurul mod de repetare a celor trecute se realizează prin păstrarea înregistrărilor. Vechiul asociaționism presupunea că înregistrările sînt scrieri mărunte în interiorul fiecărei celule. Concepția mai modernă este că ele sînt adînc marcate pe canalele conductive. Nici prima nici cea de a doua opinie nu rezistă.

Imaginați-vă un sistem energetic de o complexitate extremă și cu o infinită sensibilitate a organizării, cu un număr deosebit de mare de puncte de echilibru stabil. Imaginați-vă că acest sistem ar fi aruncat cu mare ușurință dintr-o stare de echilibru în alta, fiecare stare fiind rezultanta tuturor energiilor sistemului. Acum presupuneți că întoarcerea *parțială* a unei situații care inițial a produs asumarea acestei poziții stabile provoacă o instabilitate de care scapă foarte ușor întorcîndu-se la echilibru prin asumarea poziției dinainte. Un asemenea sistem ar da dovadă de fenomenul de memorie ; însă n-ar păstra nici un fel de amintire deși ar da impresia că o face. Impresia s-ar datora pur și simplu extremei precizii și sensibilități a sistemului și delicateței balanțelor sale. Starea sa în cea de a doua ocazie va părea a fi *reînvierea* stării din prima, dar nu așa ar sta lucrurile, tot astfel cum un nor cumulus de astă seară nu este învierea unora de anul trecut.

Această construcție imaginară poate deveni mai concretă dacă ne închipuim un corp solid așezat pe indiferent care dintre multiplele sale fațete. Dacă încercăm să-l păstrăm în echilibru pe o muchie sau pe un vîrf, se reașază pe una dintre

fațetele apropiate. Încercăm să sugerăm că în cazul sistemului neural fiecare punct de echilibru este determinat de un complex, mai bine zis de un context de condiții bine definite. Apartenența la context corespunde vecinătății fațetelor. Modificarea parțială a contextului face ca sistemul să se comporte ca și cum ar fi prezente unele condiții ce sînt de fapt absente, acesta fiind esențialul în privința memoriei.

Evident că prezentată astfel teoria este incompletă și nesatisfăcătoare. Fără îndoială că rămîne ipotetică, dar la fel se întîmplă și cu teoriile lui Archival și Pathway. Și totuși ipoteza evită deficiențele esențiale ale acestor teorii, reușind să sugereze de ce numai anumite conjuncții ale experienței se „asociază", și anume cele care obțin starea de echilibru. Încearcă de asemenea să explice de ce identificăm un obiect cu toate că apare sub nenumărate aspecte ; la fiecare apariție există condiții diferite care duc la una și aceeași stare de echilibru, la fel cum poliedrul imaginat se așază pe una și aceeași fațetă indiferent care ar fi laturile înconjurătoare pe care s-ar încerca echilibrul.

Un alt avantaj al acestei concepții constă în faptul că refuză orice tentație a întoarcerii la animism, boală de care suferă psihologii și mai cu seamă psihologii literari. Nemulțumirea față de ipotezele curente asupra mecanismului arcului reflex este o cauză însemnată a disperatei credințe în existența sufletului. Mai mult, factorii emotivi aparte care tulbură în acest caz buna judecare a faptelor sînt mai puțin supărători cînd această explicație este înlocuită de obișnuita poveste a reflexului condiționat, acel sacrilegiu ingenios al mecaniciștilor.

Nu există vreo activitate mentală în care să nu intervină memoria. Ne sînt deosebit de familiare, în cazul imaginilor, acele copii efemere, greu de sesizat, ale senzațiilor, care au preocupat psihologia în mod intens, poate prea intens. Cele mai cunoscute sînt imaginile vizuale, dar e important să recunoaștem că orice tip de senzație își poate avea imaginea corespunzătoare. Cu puțină obișnuință se pot produce imagini viscerale, kinestetice, termale, chiar de către cei care

nici n-au observat vreodată existența lor. Dar, în privința imaginilor, diferențele individuale sînt enorme, ce-i drept, mai cu seamă referitor la gradul lor de conștientizare decît la prezența sau absența lor în ocaziile cuvenite. Cei care, după propria lor mărturisire, sînt privați de imagini, se comportă totuși astfel încît este cert că prezintă aceleași procese ca și producătorii celor mai sclipitoare imagini.

CAPITOLUL XV

ATITUDINI

Afară să vădească trainic
Simţirea vrea,
Cu mintea grea
Lăuntric lîngă semnul tainic.

John Hoskins

INTERVENŢIILE memoriei nu sînt limitate la senzaţii ori la emoţii. Ele joacă un rol la fel de important în comportamentul activ. Obţinerea oricărei activităţi musculare, fie dans fie joc de biliard, arată limpede acest lucru. Gesturile trecute le controlează pe cele viitoare. Dacă perceperea unui obiect sau identificarea lui drept copac, de pildă, implică o stare de echilibru a sistemului senzorial interesat, o integralitate sau o „închidere", ca să folosim termenul lui Köhler, tot astfel un act, prin opoziţie cu o mişcare întîmplătoare, implică o stare de echilibru similară a sistemului motor. Dar sistemul senzorial şi cel motor nu sînt independente ; ele conlucrează ; fiecare percepţie include probabil o reacţie de răspuns sub forma unei acţiuni incipiente. Aproape constant uităm de măsura în care facem într-una pregătirile necesare şi sîntem gata să acţionăm într-un fel sau altul. Autorul a sărit pur şi simplu în picioare din pricina unei frunze ce i-a căzut pe faţă pentru că în acel moment citea despre întîlnirea Căpitanului Slocum cu o caracatiţă pe cînd era singur în mijlocul Atlanticului. Numai în astfel de ocazii, în mod accidental, înţelegem cît de bogate sînt pregătirile motorii în cursul unei ocupaţii care nu implică de loc musculatura.

Această activitate incipientă este faţă de acţiunea manifestă tot astfel cum este imaginea faţă de senzaţie. Dar, prin însăşi natura ei, această activitate „imagistică" este deosebit de greu de detectat sau de experimentat. Pînă în prezent psiholo-

gia nu s-a preocupat decît de periferiile intelectului, iar cea mai accesibilă periferie este a senzaţiilor. Din această cauză trebuie să construim ipotezele cu privire la restul activităţilor mentale prin analogie cu specimenele, poate nu perfect reprezentative, furnizate de senzaţii. Această limitare a făcut ca majoritatea psihologilor să nu găsească în mişcarea imagistică nimic mai mult decît imagini ale *senzaţiilor* primite de la muşchi, articulaţii şi tendoane, imagini ce s-ar produce dacă mişcarea ar fi într-adevăr efectuată.

Este ştiut că înaintea oricărei acţiuni este necesară o organizare preliminară care să asigure libertatea activităţii componentelor. Credem, în ce ne priveşte, că aceste preliminarii constituie o parte a conştiinţei, dar foarte mulţi specialişti au altă opinie. Fără îndoială că este foarte dificil să se decidă în această privinţă.

Oricum, fie că această conştiinţă a activităţii se datoreşte numai senzaţiilor şi imaginilor mişcării, fie că tendinţa spre exteriorizare a unui impuls şi organizarea preliminară contribuie la formarea conştiinţei activităţii, nu e nici o îndoială asupra importanţei mişcării incipiente şi imagistice în cadrul experienţei. Oricum am reformula rezultatele lor, cercetările lui Lipps, Groos şi ale altora despre *einfühlung*, (empatie), demonstrează că perceperea formelor spaţiale sau muzicale este de obicei însoţită îndeaproape de o activitate motorie. Nu se poate trece peste această activitate în explicarea trăirii artistice, cu toate că ne putem închipui că cei care au dorit să construiască o întreagă estetică fondată pe această idee — Vernon Lee, de pildă — n-au ştiut niciodată exact la ce întrebări răspund.

S-ar părea că gradul de conştienţă al oricărei acţiuni depinde într-o măsură considerabilă de complexitatea şi noutatea acţiunii. Rezultatul primitiv şi natural, într-un sens, al stimului este acţiunea ; cu cît e mai simplă situaţia în care este intelectul angajat, cu atît mai strînsă e legătura dintre stimul şi reacţia manifestă în acţiune şi, în general, cu atît este mai sărac şi mai incomplet procesul însoţitor de conştientizare. Să considerăm un individ care merge pe

un teren accidentat, care își controlează permanent pasul fără reflecții sau emoții ; este suficient să devină abrupt terenul ca să apară și reflecția și emoția, doar dacă nu cumva individul este obișnuit cu asemenea locuri. Complexitatea crescută și finețea deosebită a situației ca și caracterul cuvenit al mișcărilor cerute de mersul comod și sigur, implică procese mentale mult mai complicate. În afară de percepția naturii terenului poate să apară gîndul că orice mișcare greșită ar deveni periculoasă iar echilibrul greu de restabilit. Alături de emoției, acest gînd este ceea ce se cheamă „a-ți da seama" de situație. Adaptarea variatelor impulsuri — să înaintezi precaut, să te întinzi pe jos și să cauți un punct de sprijin, să te întorci, și așa mai departe — și coordonarea acestora în vederea elaborării unui comportament util modifică ansamblul experienței.

Aproape toate comportamentele sînt rezultatul reconcilierii diverselor acte care satisfac diferite impulsuri ce se combină ; iar bogăția și interesul resimțit în mod conștient depinde de varietatea de impulsuri angajate. Orice activitate familiară desfășurată în condiții atît de diferite încît să pretindă adaptarea impulsurilor la un ansamblu recent de impulsuri își adaugă în mod cert pe plan conștient un sentiment mai intens de bogăție de plenitudine.

Această trăsătură generală are o mare însemnătate pentru arte, îndeosebi pentru poezie, pictură și sculptură, arte figurative sau mimetice. Căci în toate acestea se implică un decor nou al unor elemente foarte familiare. În loc de un copac, într-un tablou vedem ceva care poate să producă efecte similare, dar care *nu* este copac. Impulsurile primite de la copac trebuie să se adapteze noilor condiții reprezentate de alte impulsuri datorate conștiinței că privim un *tablou*. Astfel se ivește ocazia definirii acelor impulsuri într-un mod neașteptat.

Acesta e cel mai simplu și mai evident exemplu de modificare a experiențelor rezultate, simplu și evident mulțumită împrejurărilor neobișnuite în care se prezintă lucrurile zugrăvite, sau, în cazul literaturii, descrise. Iată alt caz edificator :

descrierea sau prezentarea scenică a unei crime produce un alt efect decît cel al unei crime reale care ar avea loc în prezența noastră. Ne vom ocupa însă de aceste considerente, foarte importante în discutarea formei artistice, în capitolele următoare (pag. 147, 228.). Este suficient să subliniem aici că diferențele dintre experiențele obișnuite și cele datorate operelor de artă sînt doar cazuri particulare ale deosebirilor generale dintre experiențele formate dintr-un număr mic și cele formate dintr-un număr mai mare de impulsuri coordonate. Se va vedea însemnătatea acestei observații în ce privește modalitatea artistică ce se caracterizează prin detașare, prin impersonalitate, etc., chestiuni discutate în capitolul II. (Comparați cu capitolul XXXII, pag. 238...)

Rezultatul coordonării unui mare număr de impulsuri diferite este adesea absența unei acțiuni *manifeste*. Se naște primejdia de a presupune că nu rezultă nici o acțiune sau că o asemenea stare de lucruri are un caracter incomplet sau imperfect. Dar, la cei armonios dezvoltați, acțiunea imagistică și acțiunea incipientă care nu parvine la mișcarea musculară efectivă sînt mai însemnate decît acțiunea propriu-zisă. Într-adevăr, deosebirea dintre inteligent, rafinat, și stupid, opac, rezidă în măsura în care acțiunea manifestă poate fi înlocuită de cea incipientă sau de cea imagistică. Cel înzestrat înțelege modul de funcționare, cel mai puțin înzestrat încearcă modul de funcționare. Același lucru în privința reacțiilor trezite de operele de artă. Diferența între „a înțelege" și a nu înțelege este, în cele mai multe cazuri, diferența între capacitatea de a avea reacții cuvenite într-un mod imagistic sau incipient și de a le adapta la acel nivel pe de o parte și pe de altă parte de a fi privat de ele, ori a nu le adapta decît manifestate în fapt pînă la deplina dezvoltare. Cu toate că genul de activitate implicată diferă, analogia dintre această situație și cea a matematicianului nu este greșită. Faptul că nu așterne pe hîrtie nici jumătate din semnele scrise de un școlar nu demonstrează că ar fi mai puțin activ decît acesta. Activitatea lui se produce pe o treaptă superioară unde reacțiile sînt numai incipiente sau imagistice. La fel, absența unor mișcări evidente sau a unor

emoţii vizibile la un cititor experimentat de poezie sau la un cunoscător de muzică, în comparaţie cu semnele vizibile de tulburare manifestate de novice, nu constituie o indicaţie asupra absenţei unei activităţi intense la primul. Reacţia pretinsă de obicei de operele de artă nu poate fi obţinută decît într-un stadiu incipient sau imagistic. Există considerente practice care împiedică adesea dezvoltarea lor în forme manifeste, şi acest lucru, de regulă, nu este cîtuşi de puţin regretabil. Căci aceste reacţii sînt de obicei asemănătoare soluţiilor unor probleme, dar nu de cercetare intelectuală, ci de acomodare şi de adaptare emoţională, şi pot fi obţinute în cele mai bune condiţii cînd diferitele impulsuri ce trebuie să se armonizeze sînt încă într-o fază incipientă sau imagistică şi înainte ca problema să fie complicată în plus de accidentele neesenţiale care însoţesc reacţiile manifeste.

Voi denumi atitudini aceste activităţi imagistice şi incipiente sau tendinţe spre acţiune. Cînd vom înţelege cît de multe şi de diferite pot fi tendinţele născute de o situaţie şi cît de întins poate fi domeniul conflictelor, înfrînărilor şi interacţiunii — toate contribuind la experienţă, nu ni se va mai părea surprinzător caracterul rudimentar al acestei clasificări şi analize a atitudinilor. O mie de tendinţe de acţiune manifestate în mod evident, pot totuşi să se manifeste după complicate adaptări. Orice mărturie nu poate fi în această privinţă decît indirectă. De altfel, singurele atitudini care pot fi analizate limpede şi explicit sînt cele în care o modalitate elementară de comportament ce poate fi observat oferă cheia faptelor, dar chiar şi în aceste condiţii numai o parte a reacţiei este deschisă acestui fel de examinare.

Printre experienţele care prin natura lor nu pot fi observate se găsesc aproape toate cele în care este interesată critica. Aspectul extern şi comportamentul unui om care citeşte *Povestea stareţei* şi *Povestea morarului* pot să nu spună nimic. Dar asta nu trebuie să conducă la neglijarea importanţei atitudinilor în totalitatea experienţei. Multe experienţe, care par puţin deosebite la examinarea introspectivă a conţinutului real de senzaţii şi imagini prezintă remarcabile deose-

biri ca modalităţi şi grade de efectivă activitate implicită. Acest aspect al experienţelor, ca receptacule pline de îndemnuri incipiente, de tendinţe uşor stimulate către diverse acte, de uşoare operaţii preliminare în vederea unei acţiuni a fost trecut cu vederea în mod constant de critică. Şi totuşi, în termenii atitudinilor, alegerii, anihilării reciproce şi cîntăririi impulsurilor — drept exemplu s-ar putea da definiţia Tragediei [1] la Aristotel, — trebuie descrise toate efectele de valoare maximă ale poeziei.

[1] „Tragedia este imitaţia unei acţiuni... săvîrşind prin milă şi frică curăţirea *(káOapsis)* unor asemenea pasiuni." *Poetica* IV, cf. pag. 247 infra.

CAPITOLUL XVI

ANALIZA UNEI POEZII

Toutes choses sont dites déjà, mais comme personne n'écoute il faut toujours recommencer.

André Gide

UN BUN critic trebuie să aibă trei însuşiri. Să fie capabil să experimenteze fără excentricităţi starea de spirit cuvenită operei estimate. Mai apoi, să poată deosebi experienţele după trăsături mai puţin superficiale. În al treilea rînd, să fie profund judecător al valorilor.

Psihologia influenţează direct aceste lucruri, chiar în starea ei ipotetică din prezent. Criticul apreciază în mod constant experienţe, stări de spirit; dar dovedeşte adeseori ignoranţă în privinţa formei psihologice generale căpătate de experienţele ce îl interesează. Nu are idei deslușite cu privire la elementele prezente sau la importanţa lor relativă. Aşadar, conturul sau schema evenimentelor mentale ce constituie experienţa „privirii" unui tablou sau „lecturii" unei poezii poate să fie de mare utilitate. Aprofundarea structurilor ipotetice ale acestor experienţe ar putea să elimine măcar unele prejudecăţi care tind să deprecieze întru totul opinia critică.

Ilustrăm ideea cu două exemple. Sînt trăsături de ansamblu care după părerea unanimă deosebesc un poem al lui Swinburne de unul al lui Hardy. Cei doi poeţi folosesc în mod diferit vocabularul. Metodele lor sînt deosebite, deci modalităţile de lectură sînt de asemenea deosebite. Încercarea de a-i citi în acelaşi spirit ar fi inconvenabilă pentru unul, dacă nu cumva pentru amîndoi, şi ar duce inevitabil la deficienţe critice lesne de înlăturat pe calea simplei reflecţii. E absurd să citeşti Pope ca şi cum ar fi Shelley, dar deose-

birile esențiale nu pot fi net demarcate dacă nu sîntem în posesia unei scheme de ansamblu a experienței poetice, așa cum este cea de aici. Mijloacele psihologice folosite de acești poeți diferă, lucrul se poate demonstra. Se naște apoi întrebarea dacă efectele sînt de asemenea diferite și pretind o analiză asemănătoare.

Această separație în cadrul experienței poetice a părților ce sînt mijloace, de părțile ce sînt scopurile de care depinde valoarea poetică a experienței, conduce la al doilea exemplu. Este cert că experiențele propriu-zise ale lecturii aceleiași poezii, chiar și în cazul criticilor, sînt foarte diferite ca valoare. În ciuda anumitor convenții care din cauze sociale tind să facă inaparente aceste inevitabile discrepanțe, fără îndoială că experiențele cititorilor aceleiași poezii sînt foarte rar asemănătoare. Faptul este inevitabil. Totuși unele deosebiri sînt mai însemnate decît altele. Dacă se ating scopurile ce conferă valoare poeziei, deosebirile în privința mijloacelor folosite n-au de ce să disturbe armonia și reciprocitatea dintre critici. Fatale sînt numai acele discrepanțe care afectează trăsăturile fundamentale ale experienței, trăsăturile de care depinde *valoarea*. Dar în prezent se cunosc destul de multe în legătură cu modalitățile în care funcționează intelectul, astfel încît se pot distinge aspectele superficiale ale experienței de cele fundamentale. Unul dintre cei mai însemnați critici contemporani apreciază versul :

The fringed curtain of thine eyes advance
(Cortina ochilor ornată urci)

pentru „frumusețea răpitoare" a imaginilor trezite. Această eroare comună ce constă în exagerarea accidentelor personale întîlnite în ansamblul mijloacelor poetice utilizate spre a atinge scopul ce conferă valoarea finală a poeziei provine din încrederea excesivă în locurile comune[1] ale psihologiei.

[1] Descrierea imaginilor este unul dintre primii pași ai psihologiei și adesea rangul și reputația unui psiholog pot fi apreciate în funcție de însemnătatea acordată de acesta particularităților imaginii. Rațiuni teoretice ar conduce la ideea că ele ar fi producte de lux (cf. *Înțelesul*

În analiza experienței de lectură a unui poem este util să ne slujim de o diagramă, de o hieroglifă, recunoscîndu-i limitele de la bun început. Relațiile spațiale dintre componentele unei diagrame, de pildă, nu au rostul să înlocuiască relațiile spațiale dintre componentele reprezentate ; nu avem de a face cu un tablou ce reprezintă sistemul nervos. Nu sînt prezentate nici relațiile temporale. Metaforele spațiale, fie că apar drept diagrame, fie că sînt pur și simplu imaginate, sînt primejdioase numai în cazul neglijentului. Rostul esențial al unui tablou în probleme abstracte, cum ar fi reprezentarea simultană și succintă a unor stări care altfel rămîn indistincte, confuze, compensează asumarea riscului unor neînsemnate neînțelegeri.

Se poate trece, deci, la o reprezentare schematică a evenimentelor care au loc în cursul lecturii unui poem. Celelalte experiențe literare diferă față de această schemă numai dacă sînt mult mai simple.

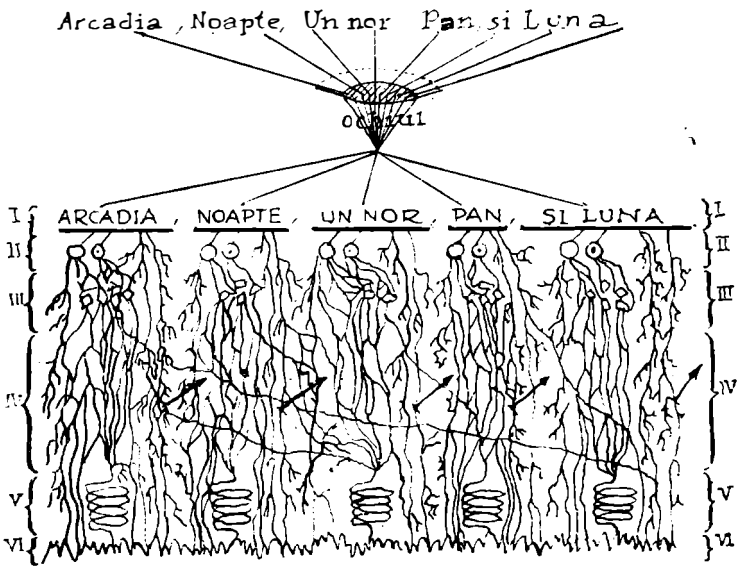
Ochiul înregistrează o succesiune de cuvinte tipărite. Rezultatul este un mănunchi de reacții în ansamblul cărora se pot distinge șase tipuri aparte de evenimente.

I Senzația vizuală a cuvintelor tipărite
II Imagini asociate intim cu aceste semne
III Imagini relativ libere
IV Referințe („gînduri") la diferite obiecte
V Emoții
VI Atitudini afectiv-volitionale

Fiecare dintre aceste tipuri de evenimente necesită o scurtă descriere și explicație.

Totul depinde de senzațiile vizuale ale cuvintelor tipărite (în cazul unui cititor care nu cunoaște dinainte poemul) ; dar pentru majoritatea cititorilor, ele n-au în sine prea mare însemnătate. Formele literelor, mărimea lor și spațiile

înțelesului, pag. 148—151) conectate într-un mod aparte cu reproducerea emoției. Pentru comentarii asupra unor cercetări experimentale în privința utilității acestora, vezi Spearman, *Natura Inteligenței*, Cap. XII.



I-SENZAȚII VIZUALE
II-IMAGINI CONEXE
III-IMAGINI LIBERE
IV-REFERINȚE
V-EMOȚII
VI-ATITUDINI

IMAGINE VERBAL AUDITIVĂ
IMAGINE VERBAL ARTICULATORIE
IMAGINI LIBERE
REFERINȚE
EMOȚII
ATITUDINI

dintre ele au numai un efect neînsemnat asupra ansamblului reacției. Fără îndoială că lectorii diferă sensibil unul de altul în această privință ; pentru unii, familiaritatea textului joacă un rol de seamă. Acestora nu le place, îi deranjează lectura poemului în altă ediție decît în cea în care l-au întîlnit mai întîi. Majoritatea cititorilor însă este mai puțin exigentă. Dacă scrisul este clar, lizibil, dacă lasă libertatea

obișnuitelor mișcări ale ochiului în cursul lecturii, reacția deplină este la fel de bine declanșată de senzații foarte deosebite. Cei cărora, în condițiile actualei organizări economice, li se potrivesc cele de mai sus, sînt categoric avantajați față de cei pretențioși. Nu vrem să afirmăm că o bună tipăritură este un lucru ce poate fi neglijat ; locul de prim rang ocupat de caligrafie în artele chineze sugerează contrariul. Spunem doar că tiparul ține de altă ramură a artelor. În cadrul experienței poetice, cuvintele își găsesc efectul în imaginile asociate și în ceea ce, de regulă, ne mulțumim să numim înțelesul lor. Ce este înțelesul și cum intervine în experiență se va vedea.

Imagini conexe. Senzațiile vizuale ale cuvintelor nu sînt de obicei solitare. Au de regulă însoțitori atît de strîns corelați, încît cu greu ar putea fi disociați. Cele mai însemnate sînt imaginile auditive — sunetul cuvintelor în urechea minții și imaginea articulației cuvintelor — buzele, gura, gîtul simt ceea ce ar simți dacă ar articula cuvintele respective.

Imaginile auditive ale cuvintelor sînt dintre cele mai evidente evenimente mentale. Citite în gînd, oricare vers și oricare rînd dintr-o pagină de proză pot să răsune mut în imaginația majorității lectorilor ca și cum ar fi citite cu voce. Dar gradul de corespondență dintre imaginile sonore și sunetele manifeste pe care le-ar putea articula cititorul variază enorm. Mulți sînt capabili să își imagineze cuvintele rostite mult mai sensibil și mai judicios decît ar putea să le rostească efectiv. Dar se poate întîmpla și invers. Atunci ce însemnătate i se poate conferi imagisticii sonore sensibile, bogate și limpezi în cazul lecturii fără glas ? Cum se deosebesc în privința reacției generale la poezie cei cu o capacitate deosebită de a produce astfel de imagini ? Și care sînt avantajele lecturii cu glas tare ? Ne întîlnim aici cu o chestiune practică a criticii, chestiune ce pretinde analiza de față. Dar este mai util să amînăm discuția pînă după efectuarea întregii analize. Confuzia principală care face cu neputință o adecvată înțelegere a problemei privește imaginile și poate fi tratată aici. Ea are o mare însemnătate în contextul paragrafelor următoare.

Calităţile senzoriale ale imaginilor, vioiciunea, limpezimea, bogăţia amănuntelor nu creează o relaţie constantă cu efectele lor. Imaginile care diferă din acest punct de vedere pot să aibă consecinţe similare. Întotdeauna s-a dat prea multă importanţă calităţilor senzoriale ale imaginilor. Ceea ce conferă imaginii eficacitate nu e atît pregnanţa, cît faptul de a fi un eveniment mental corelat în mod particular de senzaţie. Este, într-un mod pe care nimeni nu ştie încă să-l explice, un fel de relicvă a senzaţiei, iar reacţiile intelectuale şi emoţionale depind într-o măsură mult mai mare, datorită acestui fapt, de existenţa ei ca reprezentant al senzaţiei, şi nu ca duplicat senzorial. Imaginea poate să-şi piardă aproape în întregime natura senzorială, pînă ce rămîne doar un schelet, cu toate acestea încă să mai reprezinte o senzaţie tot atît de adecvat ca şi cum ar străluci de halucinantă pregnanţă. Cu alte cuvinte, ceea ce contează nu este *asemănarea* unei imagini cu senzaţia care îi este prototipul, ci o altă relaţie, în prezent pierdută în jungla neurologiei. (Cf. Cap. XIV)

Să avem grijă să evităm tendinţa naturală de a presupune că eficacitatea unei imagini creşte pe măsura clarităţii şi pregnanţei. Sînt unele persoane demne de încredere care, după propria lor relatare, nu au avut niciodată experienţa imagistică. Dacă sînt adevărate anumite concepţii curente despre artă, care afirmă că imaginile pregnante sînt un aspect esenţial al experienţei, ar urma că cei pe care i-am numit mai sus ar fi incapabili să aibă o experienţă artistică, dar această concluzie se opune faptelor. Părerile amintite nesocotesc faptul că *ceva* ia locul imaginilor vii şi că, dacă imaginile-substitut sînt eficace, absenţa imagisticii mimetice rămîne fără consecinţe. Eficienţa necesară trebuie să includă, desigur, controlul asupra reacţiilor emoţionale şi intelectuale. Poate că nu este necesar să mai adăugăm că, pentru producătorii de imagini, creşterea sensibilităţii şi pregnanţei acestora este probabil însoţită de o subtilitate crescută a efectelor. Astfel nu e deloc surprinzător faptul că mari poeţi şi critici au o remarcabilă vigoare a imaginilor şi depind

de acestea. Nimeni nu contestă utilitatea imagisticii ; este însă greşit să ne închipuim că fără ea nu se poate.

Imagistica articulatorie este mai greu perceptibilă ; cu toate acestea, calitatea vorbirii fără glas este mai apropiată probabil de aceste imagini decît de imaginile sonore. Diversele grupuri silabice greu de pronunţat sînt arareori o plăcere a auzului. De regulă cele două complexe de imagini sînt atît de intim corelate încît este dificil să hotărăşti care din două deranjează. În versul „Cerul ce plănuie naşterea ta" [1] sunetul este la fel de neplăcut pe cît de neplăcută mişcarea de articulaţie.

Măsura în care interferenţa seturilor de imagini produce transformări poate fi uşor determinată printr-o simplă experienţă. Dacă se rosteşte în gînd o poezie mimînd vorbirea mai întîi cu gura larg deschisă iar apoi cu limba sprijinită între dinţi, mulţi vor constata că se produc curioase modificări ale imaginilor auditive. Interpretarea experienţei nu este certă, poate fi totuşi folositoare, căci evidenţiază prezenţa celor două feluri de imagistică verbală. Imaginile articulaţiei nu trebuie să se confunde totuşi, cu acele mişcări minimale propriu-zise, care la unii (la toţi, după părerea behavioriştilor) însoţesc repetarea în tăcere a cuvintelor.

Aceste două forme de imagini conexe pot să fie de asemenea denumite imagini verbale, iar ele furnizează elementele a ceea ce se cheamă „structura formală" a poeziei. Ele diferă de cele de care ne vom ocupa acum prin aceea că sînt imagini ale cuvintelor şi nu ale lucrurilor reprezentate de cuvinte, şi prin legătura lor intimă cu senzaţiile vizuale ale cuvintelor tipărite.

Imagini libere — Imaginile libere, mai bine zis o formă a acestora, imaginile vizuale, tablouri ce se formează în ochiul minţii, ocupă un loc proeminent în literatura criticii, poate chiar în detrimentul altor forme de imagini, deoarece, cum s-a arătat într-un capitol precedent, oricărui fel de senzaţii îi este ataşată o imagine corespunzătoare. Presupunerea, exterioară oricăror investigaţii, că toţi cititorii atenţi şi sensibili au aceleaşi imagini, viciază cea mai mare parte a comentariilor

[1] "*Heavan, which man's generation draws.*"

cunoscute, de la Longin la Lessing. Chiar în ziua de azi, cînd asemenea ignoranţă nu mai poate fi scuzată, această greşeală continuă să persiste şi se acceptă apariţia unor studii de critică elaborate în grabă, fără fineţe şi superficiale. Nu se poate afirma categoric că indivizii diferă numai în funcţie de tipul imaginilor utilizate, ci şi de imaginile particulare produse. În cadrul reacţiei integrale faţă de o poezie sau faţă de un singur vers, imaginile lor libere sînt locul de diferenţiere între două lecturi, faptul că ele diferă putînd să rămînă fără nici o importanţă. Cincizeci de cititori diferiţi vor realiza nu una şi aceeaşi imagine, ci vreo cincizeci de tablouri diferite. Dacă valoarea poeziei decurge din valoarea picturală a imaginii vizuale, critica poate ajunge într-un adevărat impas. Cei care insistă asupra acestui component al reacţiei poetice rămîn doar la o opinie rudimentară în privinţa tablourilor.

Însă dacă valoarea imaginilor vizuale în experienţă nu este picturală, dacă imaginea nu trebuie apreciată ca tablou, oare cum ar trebui judecată ? E greu de presupus că atîţi critici care au insistat asupra importanţei imagisticii, unii dintre ei cu remarcabile calităţi în domeniul artelor vizuale, să-şi fi pierdut inutil vremea. Pentru a-i înţelege, trebuie să se găsească o explicaţie a locului imaginilor libere în cadrul ansamblului experienţei poetice. Vom descoperi soluţia dacă ne orientăm atenţia spre calităţile mari profunde de care depinde eficacitatea imagisticii în afectarea restului experienţei şi nu spre calităţile senzoriale. Am sugerat mai înainte că imaginile diferite în privinţa calităţilor senzoriale pot să producă aceleaşi efecte. Dacă lucrurile n-ar sta astfel, nu s-ar explica absenţa diferenţelor evidente dintre cei ce produc tipuri diferite de imagini. Însă de vreme ce imaginile pot reprezenta senzaţii rămînînd diferite de ele — şi le reprezintă luîndu-le locul — deosebirile de aptitudine mimetică sînt neînsemnate în realizarea efectelor de orientare a gîndirii şi de trezire a emoţiei. După cum am văzut, este natural ca cei cu o imagistică pregnantă să presupună că vioiciunea şi limpezimea însoţesc vigoarea raţiunii şi a sentimentelor. De regulă, tocmai acest ascendent al imaginii faţă de raţiune şi de emoţie este apreciat cînd criticul subtil şi inteligent creează impresia că

apreciază doar tabloul ce-i plutește în fața ochilor minții. E absurd să judecăm acest tablou așa cum se judecă tablourile, am mai spus-o ; iar ceea ce caută în poezie pictorii și cei ce se orientează prioritar spre imagini vizuale nu sînt de fapt tablouri, ci înregistrări ale observației, stimuli ai emoțiilor.

Astfel, dacă imaginile (sau substituenții imaginilor în cazul celor privați de imagini) au efectele așteptate, deficiențele senzoriale sînt pentru cei mai mulți semne sau însoțitori ai unei slabe eficiențe, iar obiceiul de a citi astfel încît imagistica în aspectul ei senzorial să fie pe deplin dezvoltată poate stimula deplina dezvoltare a trăsăturii mai importante care este eficiența ei, dacă nu cumva capriciile și accidentele senzoriale ar fi exagerate.

Cititorul va întîlni unele abateri de la aceste observații generale. Se pot întîlni destule cazuri în care deplina dezvoltare a senzorialității imaginilor dăunează efectelor. Meredith este un maestru al acestui gen aparte de imagistică :

Astfel, miloasă, Dragostea în veci
Alătură străini pe-un singur drum.
Șoimi ageri ieri, în cursă prinși acum,
Aripi își zbat ca orbii lilieci. [1]

Atît efectele emoționale cît și cele intelectuale produse de diversele imagini prezentate aici eșuează în bună măsură dacă ni le închipuim pe acestea pregnant și deslușit.

Impulsuri și referințe. Trebuie să luăm în considerație acum acele efecte fundamentale accentuate mai sus, deoarece într-adevăr aici se găsește valoarea experienței. Ar fi util să consultăm și de astă dată diagrama. Liniile verticale ce coboară capricioase de la senzațiile vizuale produse de cuvinte, prin imaginile conexe și mai departe, în josul diagramei, încearcă să reprezinte schematic curentele de impulsuri ce se scurg în minte.

[1] *"Thus piteously Love closed what be begat / The union of this ever diverse pair! / These two were rapid falcons in a snare, / Condemned to do the flitting of the bat. /"*

Liniile pornesc de la imaginile vizuale, dar desenarea imaginilor conexe vrea să arate cît de mult datoresc ele şi devenirea lor viitoare acestui tip de imagini. Situarea imaginilor libere pe locul al treilea intenţionează să sugereze că, dacă unele imagini libere decurg numai din cuvintele văzute, ele îşi au originea în mare parte şi în imaginile conexe. Astfel, diagrama subliniază deosebita însemnătate a imaginilor conexe, a elementelor formale.

Aceste impulsuri sînt bătătura experienţei, urzeala ei constînd din structura sistematică preexistentă a intelectului, sistemul organizat de impulsuri posibile. Desigur, metafora nu este exactă pentru că bătătura şi urzeala nu sînt aici independente. Unde se îndreaptă aceste impulsuri, cum se dezvoltă ele, depinde în întregime de condiţia mentală, iar acest lucru depinde de impulsurile care au activat anterior psihicul. Se va vedea atunci că impulsurile — orientarea lor, intensitatea, plasticitatea lor — sînt esenţiale, fundamentale în orice experienţă. Toate celelalte, fie ele de natură intelectuală, fie de natură afectivă, decurg din activitatea lor. Stimulii prelinşi pe cale vizuală întîlnesc o imensă ierarhie de sisteme ale tendinţelor stabil echilibrate cu deosebită fineţe. Stimularea este suficient de intensă şi de bine orientată ca să tulbure fără alte intervenţii unele dintre aceste tendinţe. Sensul literal al unui cuvînt poate fi înţeles la simpla privire a cuvîntului, fără ca acesta să fie ascultat sau să fie rostit în gînd. Dar efectele stimulării sînt neînchipuit mai mari dacă aceasta este augmentată de o nouă stimulare a imaginilor conexe prin intermediul cărora se realizează majoritatea efectelor emoţionale. În desfăşurarea mişcării, stimularea este sporită odată cu excitarea fiecărui nou sistem. Astfel îşi găseşte explicaţia faptul paradoxal al stîrnirii tuturor energiilor intelectului prin neînsemnata stimulare produsă de vederea unor semne pe o foaie de hîrtie.

Pentru a reveni acum la referinţe, singurele procese mentale care sînt tot atît de strîns corelate cu cuvintele vizualizate cum sînt imaginile conexe sînt acele misterioase evenimente denumite în mod obişnuit gînduri. Astfel, poate că să-

geţile din schemă ar fi mai corect plasate alături de impresiile vizuale ale cuvintelor. Simpla privire a unui cuvînt cunoscut este în mod normal urmată de un gînd cu privire la lucrul reprezentat de acest cuvînt. Acest gînd este uneori numit „sens", „sensul" literal sau prozaic al cuvîntului. Este totuşi mai înţelept să ocolim folosirea cuvîntului „sens" ca simbol. Termenii „gînd" şi „idee" n-au atîta subtilitate a ambiguităţilor, iar dacă sînt definiţi ar putea fi utilizaţi fără riscul unor confuzii.

Esenţială pentru un gînd este orientarea, referirea lui la obiecte. Ce este această orientare sau referinţă ? Cum de un gînd se referă „la" un anumit obiect şi nu la altul ? Care este relaţia dintre un gînd şi obiectul la care se referă ? În capitolul XI s-a încercat soluţionarea acestor probleme. Încercăm şi aici o explicaţie. Lipsiţi de o perspectivă clară, acceptabilă, chiar dacă ar fi incompletă, ar fi cu neputinţă să evităm amănuntele tulburi şi obscurităţile în abordarea unor subiecte cum ar fi adevărul artistic, *imbroglio*-ul intelect — *versus* — emoţie, domeniul ştiinţei, natura religiei şi multe altele de care se preocupă critica.

Faptele pe care s-au sprijinit speculaţiile cu privire la relaţiile dintre gînduri şi lucrurile la care se referă au fost adunate de obicei pe cale introspectivă. Numai că faptele rezultate din introspecţie sînt extrem de incerte, cum se ştie, iar poziţia aparte a observatorului poate sta în calea reuşitei. Pe cale introspectivă pot fi, în anumite cazuri, descoperite relaţiile dintre evenimentele mentale dar nu se pot culege informaţii cu privire la relaţiile acestor evenimente cu lumea exterioară, or tocmai acest lucru îl cercetăm ridicînd chestiunea relaţiei dintre un gînd şi obiectul la care se referă. Răspunsul trebuie căutat mai departe.

Fără îndoială că există relaţii cauzale între evenimentele mentale şi cele exterioare. Uneori aceste relaţii sînt destul de simple. Bătăile unui ceas sînt cauza gîndului referitor la bătăile ceasului. Într-un astfel de caz, lucrul exterior este corelat cît se poate de direct cu gîndul căruia îi este referent, iar opinia aici adoptată afirmă că este suficient ca un gînd

să fie provocat de bătăile ceasului pentru a fi referitoare la bătăile respective. Gîndul despre bătăile ceasului nu este nici mai mult nici mai puţin decît un gînd provocat de bătăile ceasului.

Cele mai multe gînduri se referă însă la obiecte absente şi lipsite de efecte directe. Astfel se întîmplă în cursul lecturii. Ceea ce afectează direct sînt cuvintele înşirate pe pagini, dar gîndurile trezite nu se referă la aceste cuvinte, ci la obiectele *reprezentate* de cuvinte. Cum se poate atunci explica relaţia dintre aceste obiecte îndepărtate şi gîndurile referitoare la ele printr-o teorie cauzală a gîndirii? Pentru a răspunde e necesar să se observe modul în care aflăm ce reprezintă cuvintele. Dacă acest proces n-ar avea loc, ne-am gîndi numai la cuvinte.

Nu este dificilă analiza procesului învăţării uzului cuvintelor. În variate ocazii, cuvîntul ascultat este pus în legătură cu obiecte de un anume fel. Cuvîntul este apoi auzit în absenţa acestor obiecte. În conformitate cu una dintre puţinele legi fundamentale ale proceselor mentale, în acel moment în minte se petrece ceva asemănător cu ceea ce s-ar întîmpla dacă obiectul respectiv ar fi cu adevărat prezent şi ar excita atenţia. Cuvîntul a devenit *semn* al obiectului respectiv. Cuvîntul, mai înainte parte a cauzei unui anumit efect pe plan mental, este acum urmat de un efect similar în absenţa restului cauzei precedente, şi anume în absenţa obiectului respectiv. Acest raport de cauzalitate pare să fie caracteristic materiei vii. Relaţia dintre gînd şi obiectul la care se referă este acum indirectă, gîndul se referă la ceva ce era înainte o cauză parţială a unor gînduri similare laolaltă cu semnul. Gîndul se referă acum la partea absentă a semnului, mai strict vorbind, la ceva care ar putea să completeze semnul pentru a fi cauză.

Conform acestei explicaţii gîndurile au caracter de generalitate, pot să se refere la orice obiect *asemănător* cu altele, exceptînd cazul în care obiectul gîndirii şi gîndul sînt corelate cauzal în mod direct, aşa cum se întîmplă, de pildă, cînd ne gîndim la un cuvînt pe care îl auzim. Numai dacă există aceste relaţii directe reuşim să ne gîndim la „Asta". Altfel trebuie să ne gîndim la „ceva de genul acesta". Totuşi, în chipuri

felurite, socotim că numai un obiect poate fi de genul respectiv, şi astfel este satisfăcută nevoia de particularitate a gîndurilor. Mijlocul cel mai obişnuit de a realiza aceasta este cel de a gîndi genul respectiv în termeni spaţiali şi temporali. Gîndul ce se referă la un „ţînţar" devine gînd despre „un ţînţar acum şi acolo", combinînd gîndul „ceva de genul unui ţînţar" cu gîndul „ceva de genul obiectului de acolo" şi cu gîndul „ceva de genul obiectului văzut acum". Desigur, stîngăcia acestor exprimări n-are nici o importanţă. Se poate observa că astfel de gînduri combinate pot să exprime adevărul sau falsul, în vreme ce unul simplu — de pildă cel referitor la „orice este acum" — nu poate să exprime decît adevărul. Adevărul sau falsitatea unui gînd depind doar de existenţa a ceva de genul la care se face referinţa şi trebuie că „este ceva acum". Este cert că întotdeauna trebuie să fie ceva „acum". Mai sigur este însă că nici un ţînţar nu se găseşte acum unde ne închipuiam că este.

De mare însemnătate în înţelegerea diferitelor sensuri ale afirmaţiilor asupra adevărului poeziei este caracterul natural al generalităţii şi vagului tuturor referinţelor lipsite de particularizări spaţiale şi temporale. (Cf. Cap. XXXV)

În lectura poeziei, primul loc este ocupat de gîndurile stîrnite pur şi simplu de cuvinte, de *sensul* lor, am putea spune ; asta nu înseamnă însă că alte gînduri ar avea mai puţină importanţă. Ele pot fi provocate de imaginile verbale auditive, care sînt onomatopeele [1], dar numai rareori acestea sînt independente de simţuri. Mai însemnate sînt gîndurile ulterioare determinate de sensuri, de reţeaua întreţesută de interpretări şi ipoteze, cu toate posibilele aberaţii şi neînţelegeri. Poeziile diferă totuşi fundamental în funcţie de necesitatea unei astfel de interpretări ulterioare. Înţelesul curat, fără o altă reflecţie,

[1] Se pot distinge două tipuri de onomatopee. În primul caz, sunetele cuvintelor (manifeste sau imagistice) sînt asemenea oricăror sunete naturale (zumzetul albinelor, tropotul cailor, etc). În al doilea, sunetele sînt diferite de toate celelalte, dar astfel încît doar evocă imagini auditive libere ale sunetelor respective. Acest tip este cu mult mai des întîlnit decît primul.

este adesea suficient la Swinburne, de pildă, pentru întreaga atitudine :

Pogoară, înconjoară
Strigoi de jar ;
Înaltul soarbe iară
Clipite clar.
Acolo pier luciri
Şi peste unduiri
Voci reci de năluciri cîntînd amar. [1]

Prea puţin ar mai interveni aici în afară de gîndurile vagi referitoare la obiectele reprezentate de cuvinte. Nu e nevoie să fie situate în relaţii inteligibile unele faţă de altele. Pe de altă parte, Hardy ar realiza anevoios efectele dorite numai cu ajutorul sunetului şi sensului :

— Hei, cine-i ? E ceva ?
Mi s-a părut
Că se strecoară-n zori pe undeva
Un neştiut.
— N-ai cum să-l vezi ! El trece nevăzut ! [2]

Printre aceste exemple, printre alte exemple limită chiar, se pot întîlni toate gradele distincţiilor relaţiei importante dintre sunet, sens şi interpretarea ulterioară, pe scurt, dintre formă şi conţinut. O tentaţie căreia îi cad pradă cei mai mulţi este cea de a presupune o „relaţie izbutită" între aceste feluri părţi ale experienţei, astfel încît un poem ale cărui părţi sînt astfel corelate ar trebui să fie în virtutea acestui fapt mai izbutit decît cele altfel organizate. Este încă un exemplu de elementară greşeală critică, mijloacele sînt confundate cu

[1] *"There glowing ghosts of flowers / Draw down, draw nigh ; / And wings of swift spent hours / Take flight and fly ; / She sees by formless gleams / She hears across cold streams / Dead mouths of many dreams that sing and sigh".*

[2] *"Who's in the next room — who ? / I seemed to see / Somebody in the dawning passing through / Unknown to me. Nay : you saw nought. He passed invisibly. /"*

scopul, iar tehnica se confundă cu valoarea. Nu poate fi vorba de vreo „poziție izbutită" a sunetului sau a sensului în poezie, tot astfel cum nu poate fi vorba de vreo „înfățișare izbutită" a animalului. Cîinele nu este o pisică neizbutită, după cum Swinburne nu este un Hardy neizbutit. Dar această modalitate critică este extrem de răspîndită. Un exemplu la îndemînă este dezaprobarea lui Swinburne pe temeiul absenței ideilor.

Nu este nevoie să adăugăm că în limita anumitor tipuri se poate ca unele structuri să fie mai degrabă încununate de succes. Dacă scopul este un fel anumit de efect sau o anume structură ce a mai fost realizată se pot spune desigur multe despre cele mai probabile mijloace, sau despre ceea ce s-ar mai putea adăuga. Lirica nu se poate dispensa de imaginile conexe, este limpede ; caracterul acestor imagini nu poate fi neglijat nici la lectură. Pentru producerea unui efect amplu, cu un contur de asemenea definit, compoziția în proză trebuie să aibă o întindere mai mare. Este foarte probabil ca poemele în care întîlnim o furtună de emoții să fie pregnant ritmate și să păstreze metrul, cum se va vedea în cursul comentariului asupra ritmului și metrului. Teatrul nu renunță lesne la numeroase supoziții și la interpretări ulterioare înlocuite în majoritatea formelor romanești cu analiză ori explicații, ce sînt cu totul omise în poezia narativă ; și așa mai departe.

Nici o prescripție generală însă, conform căreia în marea poezie *trebuie* să existe cu necesitate ceva sau altceva — gîndire profundă, sonoritate strălucitoare sau imagini pregnante — nu este decît încă o mostră de dogmatism ignorant. Poezia poate să fie vidată pur și simplu de sens, să nu mai vorbim de gîndire, *aproape* chiar și de structură senzorială (formală), și totuși poate să atingă culmile cele mai înalte. Cu toate acestea, cel de-al doilea caz este deosebit de rar. Aproape întotdeauna ceea ce pare lipsit de structură se dovedește a avea totuși una, oricît de dezlînată sau de rarefiată (sau intermitentă) ar părea. Așa cum se pot schimba oricîte cuvinte, chiar în versurile cele mai izbutite ale lui Walt Whitman, fără să se piardă nimic.

E dificil să reprezinți schematic într-un mod satisfăcător ceea ce se petrece în gîndire. Ne imaginăm că impulsul provenit de la stimulul vizual al cuvîntului tipărit ajunge la un anume sistem în creier unde sînt înregistrate efectele datorită prezenței stimulului, dar și datorită ocaziilor trecute în care fusese asociat cu alți stimuli. Aceste efecte sînt gîndurile ; iar acestea, în grupările lor, acționează ca semne și pentru alte gînduri. Prezența săgeților simbolizează aceste referințe la obiecte exterioare minții.

Emoții și atitudini.

Am insistat asupra faptului că afectul, emoția, nu este un alt mod, concurent, de a înțelege natura. Cîtă vreme se referă la ceva, afectul, emoția, se referă în modul descris, prin origini. Afectele, de fapt, sînt în mod obișnuit semne, iar diferențele dintre cei care „pricep" lucrurile intuitiv sau le „simt" și cei care le trec prin rațiune este de obicei doar o diferență între cei care utilizează semnele și cei care utilizează simbolurile. Atît semnele cît și simbolurile sînt mijloace prin care experiențele trecute ajută reacțiile prezente. Evident că avantajul este al simbolurilor, datorită comodității de control și de comunicare, de fapt datorită naturii lor sociale. Ar fi poate mai puțin evidente dezavantajele acestora dacă s-ar compara cu acele semne relativ particulare care sînt emoțiile sau senzațiile organice. Simbolic sau științific utilizate, și nu figurativ sau emotiv, cuvintele nu pot decît să orienteze gîndirea spre un număr relativ mic de trăsături ale situațiilor mai obișnuite. Afectul este, uneori, un mod mai subtil de referință, cu toate că e, poate, și mai primejdios, din pricina dificultății de a corobora și de a controla referințele, din pricină că este mai expus la confuzii. Nu se poate totuși vorbi de o superioritate inerentă a sentimentului față de gîndire, ci numai de o diferență de aplicabilitate ; nu poate fi vorba nici de opoziție sau de confruntare între ele, decît în cazul celui care greșește fie gîndind, fie simțind ; fie ambele cazuri. Felul în care se ivesc astfel de greșeli va fi comentat în Cap. XXXIV.

În privința emoțiilor și a atitudinilor nu sînt necesare comentarii suplimentare. Emoțiile sînt în primul rînd semne

ale atitudinilor iar poziția proeminentă pe care o ocupă în teoria artelor se datorește acestui fapt. Căci momentul cel mai important al experienței este atitudinea. Valoarea experienței depinde de textura și de forma acestor atitudini implicate. Nici intensitatea experienței conștiente, nici fiorul, plăcerea sau pregnanța ei, nu conferă valoare, ci organizarea impulsurilor ce o fac să fie trăită, pentru libertatea și plenitudinea vieții. Multe momente extatice sînt lipsite de valoare ; caracterul constant conștient nu este un semn cert al excelenței impulsurilor ce conduc aici. Este semnul cel mai comod cu putință, dar e foarte ambiguu și poate conduce la interpretări cu totul eronate. Un complex de semne mai ferm, dar mai puțin accesibil, poate fi căutat în promptitudinea de a adopta un comportament sau altul, trăsătură ce se descoperă după consumarea experienței. O exagerată insistență asupra calității *conștiinței* de moment suscitate de arte constituie astăzi una dintre cele mai răspîndite gafe critice. *Locus classicus* este epilogul la *Renașterea* lui Pater. Au fost neglijate efectele ulterioare, permanentele modificări ale structurii intelectuale ce sînt rezultatul artei. Nimeni nu mai este întru totul același om după vreo experiență ; posibilitățile se schimbă într-o măsură. Artele dețin principala pondere în rîndul agenților ce pot provoca „lărgirea sferei sensibilității umane", deoarece oamenii cooperează în cea mai mare măsură prin intermediul lor, iar în aceste experiențe intelectul este organizat cît mai simplu, pe cît se poate în afara interferențelor.

CAPITOLUL XVII

RITM ŞI METRU

...cînd grațios săltînd îmi iese-n cale,

Înțelepciunea veselă.

RITMUL şi forma sa specializată, metrul, depind de repetiție şi aşteptare. Fie că se repetă ceea ce e aşteptat, fie că nu se repetă, toate efectele ritmice şi metrice izvorăsc din anticipație. Această anticipație se manifestă de regulă inconştient. Anumite secvențe de silabe, atît ca sunete, cît şi ca imagini ale mişcărilor vorbirii, pregătesc spiritul pentru înregistrarea unor anumte secvențe ulterioare, nu pentru altele. Organizarea de momente este propice primirii unui anumit şir de stimuli posibili. După cum ochiul, urmărind cuvintele tipărite, se aşteaptă inconştient ca ele să fie scrise ca de obicei iar tipul de literă să fie păstrat, tot astfel, după lectura unui sau mai multor versuri, sau după o jumătate de propoziție în proză, mintea este pregătită să întîlnească o anumită secvență posibilă şi se blochează totodată pentru celelalte. Efectul produs de ceea ce urmează în fapt depinde în foarte mare măsură de această pregătire inconştientă şi constă mai cu seamă în modificarea ulterioară a aşteptării. Ritmul trebuie descris în termenii diversității acestor întorsături. Atît proza cît şi poezia sînt foarte diversificate în funcție de modalitatea provocării acestui proces de „pregătire", iar, prin sărăcia anticipării, proza în întregime, exceptînd pe un Landor, pe De Quincey sau pe Ruskin, este însoțită de o aşteptare mult mai indefinită, mai nedeterminată decît poezia. Într-o proză cum este de pildă această pagină nu prevedem decît cuvinte diferite în privința sonorității, cu predominanța cuvintelor polisilabice abstracte. Pe scurt, efectul senzorial, formal, al cuvintelor joacă un rol neînsemnat în textele cu caracter analitic şi expozitiv. Dar, de îndată ce proza capătă un caracter emoțional în detrimentul celui ştiințific, partea formală predomină.

Să citim în Landor descrierea unei leoaice alăptîndu-şi puiul.

„Cînd îl zări, îşi întinse fără grabă labele, căscă botul, ochii i se date în mare tulburi-verzui, nefîrşit de adînci, înfricoşători, însă totodată blînzi şi odihnitori."

După „tulburi-verzui" ar fi oare posibil (fără să luăm în consideraţie sensul) să apară „adînc întunecaţi" sau „tainic mohorîţi" ? De ce oare, lăsînd de o parte sensul, doar cîtorva silabe li s-ar putea schimba vocalele, accentul, durata sau orice altceva, fără să se producă un dezastru pentru efectul global ? Ca în toate cazurile în care se ridică asemenea probleme despre aspectele senzoriale şi efectele lor, nu se poate oferi decît un răspuns incomplet. Nu numai caracterul stimulului primit efectiv îşi are rolul său, ci şi aşteptarea provocată de anterioritaţi, noţiune ce trebuie concepută ca un flux complex de organizări neurale, care îngustează calea în faţa unui anume gen de stimuli şi o lărgeşte în faţa altora.

Nici cea mai strălucit organizată proză lirică sau „polifonică" nu creează, în desfăşurarea lecturii, decît o aşteptare cît se poate de ambiguă. Pînă la ultimul cuvînt al pasajului s-ar putea găsi întotdeauna un mare număr de secvenţe diferite care s-ar potrivi la fel de bine, care, pînă în momentul respectiv, satisfac aşteptarea datorată, în realitate, numai *obişnuinţei, rutinei stimulării senzoriale.* Nu ne aşteptăm, de fapt, la un anume sunet şi nici la un anumit fel de sunet, ci la unul dintr-o anumită mie de feluri de sunete. Avem de a face mai degrabă cu o regulă negativă decît cu una pozitivă. Ca şi în cazul multor convenţii sociale este mai lesne să numim condamnabilul decît dezirabilul.

Noul element surprinde această aşteptare indeterminată cu propriile sale efecte posibile. Bineînţeles că nu există ceva care să se cheme *efectul* unui cuvînt sau al unui sunet. Nu există efecte proprii. Cuvintele nu au calităţi literare intrinseci. Nici un cuvînt nu este în sine urît sau frumos, neplăcut sau încîntător. În schimb, fiecare cuvînt prezintă o scară de efecte posibile, ce variază în funcţie de condiţiile de receptare. Fie că împărţim ca Dante cuvintele — în „pieptănate" şi „linse", în „păroase" şi „zbîrlite" — fie în orice alt

mod, tot ceea ce putem spune despre sortarea lor este că unele, datorită uzului îndelungat, prezintă o scară mai redusă de efecte şi că au nevoie de condiţii cu totul ieşite din comun pentru a-şi schimba „caracterul". Efectul unui cuvînt este un compromis între un anume efect posibil şi condiţiile speciale de apariţie. Astfel la Shakespeare aproape nici un cuvînt nu pare ciudat dacă nu îl considerăm mai atent ; în vreme ce chiar şi la Keats, sintagma „ciupercile reci" [1] din *Cîntecul satirilor* produce în minte un şoc plăcut, cu toate acestea un şoc.

Cu acest exemplu însă ne limităm la sonoritatea propriu zisă, la aspectul strict formal, senzorial al secvenţei, iar această limitare nu este, de fapt, corectă. Căci efectul sonorităţii unui cuvînt nu poate fi separat de celelalte efecte simultane cu acesta. Ele se realizează combinate într-un mod inextricabil.

Sunetul îşi capătă calitatea din compromisul făcut cu ceea ce se petrece deja. Mişcarea precedentă a minţii selectează din scara de posibile calităţi ale cuvîntului pe cea care convine în mod ideal contextului. Nu există vocale sau silabe mohorîte sau vesele, iar armata de critici care a încercat să analizeze efectele unor pasaje prin împărţirea în grupuri vocalice sau consonantice n-a izbutit de fapt altceva să se amuze. Modalitatea în care este receptată sonoritatea unui cuvînt depinde de emoţia preexistentă. În plus, mai depinde, însă, şi de sens. Căci anticiparea unui sunet în funcţie de obişnuinţă, de rutina senzaţiilor, este doar un aspect al aşteptării globale. Pe lîngă multe altele, mai intervin aici regularităţile gramaticale, necesitatea continuării raţionamentului, presupoziţiile cititorului, înţelegerea acţiunii dramatice, a intenţiilor, poziţiei şi stării generale de spirit a personajului în dramaturgie. Modalitatea de receptare a sunetului este cu mult mai puţin determinată de acel sunet decît de condiţiile receptării. Toate aceste anticipări formează o reţea admirabil întreţesută, iar cuvîntul care răspunde la toate simultan poate desigur să ni se pară izbutit. Nu trebuie să atribuim însă numai sunetului calităţi ce implică atît de mulţi alţi factori. Acest lucru nu-i

[1] *"Cold mushrooms"*.

micșorează deloc importanța ; în majoritatea situațiilor el este cheia către efectele poeziei.

Această textură de așteptări, satisfacții, dezamăgiri, surprize, produse de lanțul silabic este ritmul. Iar sonoritatea cuvintelor este pe deplin pusă în valoare numai prin intermediul ritmului. Bineînțeles nu există surpriză sau dezamăgire fără așteptare, iar majoritatea ritmurilor sînt alcătuite probabil în egală măsură din dezamăgiri, amînări, surprize și trădări, cît și din satisfacții simple și directe. Iată de ce unele ritmuri prea simple, prea ușor de „descifrat" devin mult prea repede sățioase sau insipide dacă nu li se asociază stări hipnotice create de muzică și de dansul primitiv sau, de multe ori, de metru.

Aceeași definiție a ritmului poate fi extinsă și la artele plastice și la arhitectură. Secvența temporală nu este strict necesară ritmului, cu toate că se implică cel mai adesea. De obicei atenția se succede de la un complex la altul, de la așteptări la pregătirea receptării unui anumit obiect, trezită fiind de satisfacerea sau de surprinderea unui complex de către altul. Surpriza joacă un rol la fel de important ; iar diferența de amănunt dintre o schimbare surprinzătoare, încîntătoare, și una care irită numai și frînge ritmul, cum spunem, este aici, ca și aiurea, o problemă de combinare și de rezolvare a impulsurilor mult prea subtile pentru a fi cercetate cu mijloacele actuale. Totul depinde de posibilitatea ca ceea ce este receptat să se asocieze favorabil în reacția de răspuns ; sau de necesitatea ca intelectul să reînceapă totul ; cu alte cuvinte, depinde de existența unei conexiuni între părțile ansamblului.

Numai că elementele ritmice ale unui tablou sau ale unei clădiri sînt simultane și nu succesive. Lectorul grăbit care privește în mod curent cuvîntul ca un întreg nu remarcă greșelile de tipar, fiindcă ansamblul formal lexical îl împiedică să vadă altceva decît anumite litere în anumite poziții și astfel ocolește discrepanțele. Compartimentele unui cîmp vizual exercită reciproc o influență simultană. Strict vorbind, discrepanța nu parvine la regiunile centrale. Tot astfel se întîmplă cu acele ansambluri mult mai complexe, făurite din imagini felurite și din acțiuni incipiente care sînt operele de artă.

Componentele unei reacţii în desfăşurare se modifică reciproc şi numai asta se cere pentru realizarea ritmului.

Se poate trece acum la acea formă mult mai complexă şi mai particularizată a secvenţei temporale ritmice, cunoscută sub numele de metru. El este mijlocul prin care cuvintele se influenţează reciproc în mod optim. În lectura metrică, îngustimea şi definirea aşteptării, de obicei inconştientă, este augmentată, ajungîndu-se în unele cazuri, cînd intervine şi rima, aproape de perfecţie. În plus, ceea ce este anticipat, se datoreşte virtual regularităţii intervalelor de timp ale metrului. Nu este vorba de o corespondenţă oarecare cu bătaia vreunui metronom interior. Astăzi ar trebui să pară desuetă părerea că metrul este *„uniformitate* în cadrul varietăţii", un exerciţiu mental în care cuvintele, inconstante şi variate, îşi dau silinţa să se comporte ca şi cum ar fi aidoma, cu unele concesii, licenţe sau echivalenţe acceptate. Metrul este un supravieţuitor capabil totuşi de multe rele la adresa neiniţiaţilor şi cu toate că a fost serios maltratat de Saintsbury ca şi de alţii, este tot atît de greu de suprimat ca revista „Punch". Cele mai multe tratate analizînd picioare şi accente au din păcate tendinţa de a-l stimula, oricît de lipsiţi de interes s-ar arăta scriitorii.

Nici metrul şi nici ritmul nu trebuie socotite asemenea cuvintelor propriu-zise sau bătăilor de tobă. Metrul nu se găseşte în stimulare, ci în reacţia de răspuns. Metrul se adaugă ansamblului aşteptărilor felurite care alcătuiesc ritmul, drept tipar temporal definit, iar efectul său nu se datoreşte perceperii unui tipar exterior, ci tiparului care ne aparţine. Cu fiecare ictus metric se agită, se leagănă un flux anticipativ, care stîrneşte vaste reverberaţii simpatetice. Niciodată nu vom afla ce este metrul dacă ne întrebăm : „De ce emoţionează astfel un tipar temporal ?" şi nu putem pricepe că însuşi tiparul este o vastă agitaţie ciclică răspîndită în trup, un flux senzorial ce curge prin toate canalele minţii.

Înainte de a aborda problema metrului trebuie respinsă părerea că ordinea în varietate ar avea virtuţi particulare, sau că orice altă trăsătură formală ar putea să prezinte altceva în afară de efecte psihice. Regularitatea spre care tinde metrul acţionează prin intermediul caracterului definit al

anticipării stîrnite. Astfel pune stăpînire asupra minții. Din nou, și aici, frustrarea așteptărilor este adesea mai importantă decît realizarea. Nu e decît obositoare, anostă, poezia în care niciodată nu urmează altceva decît ceea ce se presupune, în loc de evenimente pe care am fi obligați să le acceptăm și să le înglobăm ca studiu recent al unei reacții de ansamblu în desfășurare. În proză, influența cuvintelor citite este abia simțită de cele următoare. În poezie, mai cu seamă dacă forma strofică și rima contribuie la crearea unei unități mai largi decît versul, influența se poate resimți pînă mai departe. Tocmai această întreținere a părților poeziei lămurește capacitatea mnemonică a versurilor; prima referire la originea metrului se poate găsi în capitolul al paisprezecelea al cărții *Biographia Literaria*, acel depozit de înțelepciune neglijată ce conține mai bogate indicații despre poezie decît tot ce s-a scris vreodată.

Tratăm faptele prea sumar dacă presupunem că așteptările născute în lectura versurilor ar interesa silabele următoare numai sub raportul accentului, tonalității, lungimii, piciorului metric etc. Chiar în această privință, obiceiul de a ordona silabele în numai două categorii — lungi și scurte sau accentuate și neaccentuate — este inadecvat, deși, fără îndoială, este impus teoreticienilor prozodiei de considerente practice. În cadrul experienței poetice mintea reacționează la subtilități superioare acestora. În afara experienței, apreciind auditiv, la rece, multiplele lor calități sonore, se poate să credem că numai două aspecte sînt suficiente. În capitolul al treisprezecelea am întîlnit o situație analogă privind disocierea cromatică. Ar fi potrivită comparația ce ține de domeniul evidenței cu deosebirile dintre partitura muzicală și interpretarea instrumentistului.

Mai gravă este omisiunea relațiilor tonale dintre silabe. Lectura poeziei nu este desigur o formă melodică, monotonă și reținută. Nu este vorba de tonurile definite ale silabelor și poate că nici de relațiile armonice definite între diversele sunete. Este indiscutabil, însă, faptul că metrul implică ridicări și coborîri ale tonului ce fac parte din ansamblul tehnicii poetice pe picior de egalitate cu toate celelalte trăsături. Cei nelămuriți pot găsi o izbitoare comparație între *Imnul din*

dimineaţa naşterii lui Hristos al lui Milton şi *Odă simplităţii* a lui Collins şi între amîndouă şi al doilea Cor din drama *Elada,* comentat în Cap. XXVIII. Ţinînd seamă de trăsăturile individuale ale diverşilor lectori, schemele relaţiilor tonale, în cadrul contextelor, ale versurilor :

Ce pe cruce urcat
Izbăvi de păcat

şi

Păşi fecioara sfînt
In Aticul veşmînt [1]

sînt evident diferite. Nimic nu este aci arbitrar sau necontrolat de poet, aşa cum nimic nu rămîne arbitrar sau necontrolat în modul de accentuare al lectorului avizat. Pentru ambele situaţii poetul utilizează acelaşi mijloc, modifică impulsurile lectorului prin intermediul anterioritătilor. Este drept că unele cuvinte suportă accentul mai greu decît suportă majoritatea cuvintelor schimbarea tonalităţii, însă deosebirea este numai de grad. Este tot atît de natural să coborîm tonul la cuvîntul „păcat" [2] pe cît este de natural să îl accentuăm în comparaţie cu „de" [3] din acelaşi context.

Remarcăm încă odată cît este de dificil să considerăm că ritmul sau metrul depind exclusiv de aspectul senzorial al silabelor şi că ar putea fi disociate de sens şi de efectele emotive ale sensului. Putem să ne hazardăm totuşi în enunţarea unui principiu. Ca şi în cazul picturii, în poezie sînt preferabile mijloacele directe, nu cele indirecte. Ceea ce s-ar putea realiza cu sunetele n-ar trebui realizat altfel, sau violînd efectele sonore naturale. Este riscantă violarea accentelor şi a tonurilor vorbirii naturale de dragul efectelor ulterioare asupra gîndirii şi emotivităţii cu toate că, uneori, poate deveni un mijloc valo-

[1] *"That on the bitter cross / Must redeem our loss / But com's a decent maid / In Attic robe array'd,"*
[2] *loss*
[3] *our*

ros. Folosirea *cursivelor* în *Cain* pentru a îndrepta versurile albe este un exemplu excelent. Dacă ne orientăm după astfel de principii [1], cele mai deosebite libertăți și le permite însă genul dramatic, în vreme ce poezia este încărcată de așteptare. Să nu uităm că Milton nu dispreţuia grafiile speciale, „*mee*" de exemplu, în loc de „*me*" [2], pentru a trimite la accentul adițional, din teama unor neglijențe de lectură.

Pînă acum am privit metrul ca formă specializată a ritmului, ce oferă o interdependență a cuvintelor prin controlul sporit al anticipării. Dar metrul are și alte virtuți, chiar mai importante în unele cazuri. Utilizarea sa drept agent hipnotic este probabil foarte veche. Cîndva Coleridge remarca întîmplător, cam exterior problemei și totuși intim corelat: „Tinde să sporească finețea și vivacitatea simțămintelor și atenției. Acest efect se datorește stăruitoarei provocări a surprizelor și răsplătirii grabnice a curiozității deodată împăcată și stîrnită, amîndouă prea subtile pentru a le desluși vreo clipă, dar laolaltă considerabil de influente. Ca o atmosferă îmbibată de droguri sau ca vinul băut în toiul unei discuții aprinse, acționează adînc, fără să fie luate în seamă." (*Biographia Literaria*, Cap. XVIII). Yeats, calificînd funcția metrului drept „legănare a minții pentru a intra în transă lucidă" descrie același efect, oricît de ciudată ar fi concepția lui despre această transă.

Nu este deloc surprinzător faptul că anumite tipuri metrice sau mai degrabă o anumită mînuire a metrului poate să producă o oarecare stare de hipnoză. Dar lucrurile nu se întîmplă așa cum sugerează Coleridge, prin surpriza produsă de efectele metrice, ci prin absența surprizei, mai degrabă prin efectul de legănare decît prin lucidizare. Majoritatea simptomelor caracteristice ale hipnozei incipiente sînt prezente într-o mică măsură. Printre acestea se remarcă vivacitatea și

[1] Merită să remarcăm că aplicarea principiilor critice trebuie să fie indirectă. Fapt care nu le diminuează utilitatea. Neînțelegerile ivite de aici au determinat adesea pe artiști să acuze criticii că doresc să supună arta unui cod de reguli, iar obiecțiile aduse oricărei astfel de tentative sînt pe deplin îndreptățite.

[2] „Eeeu" în loc de „eu".

finețea emoțiilor, sugestia, limitarea sferei de atenție, distincții marcate între credință și sentimente, foarte asemănătoare celor produse de alcool ori de oxidul de azot, și un anumit grad de hiperestezie (capacitatea deosebită de a distinge senzațiile). Nu trebuie să șovăim în fața cuvîntului „hipnoză". Este suficient să spunem, împrumutînd vorba lui Jules Romains, că în starea de conștiință se produce o modificare prin influența directă a metrului și că trăsăturile enumerate mai sus aparțin acestei stări. Cît privește hiperestezia, se poate să existe cîteva moduri de a interpreta obiectul observației. Contează numai faptul că silabele, care în proză sau în versurile libere sînt șterse, umbrite și bemolate, capătă adesea o surprinzătoare sonoritate și bogăție chiar în versuri care nu crează impresia că ar poseda o structură metrică prea subtilă.

Metrul mai acționează într-un fel care pînă acum n-a fost menționat. Fără îndoială că din punct de vedere istoric, metrul este strîns legat de dans, iar legătura dintre ele există încă. Acest lucru este valabil măcar în privința unor „măsuri". Imagini motorii, imagini ale senzațiilor de dans, mai probabil mișcări imagistice și incipiente urmează silabelor și constituie „mișcarea" lor. Ar trebui găsit un loc în schema din Cap. XVI pentru acești însoțitori. Odată ce metrul a început „să prindă", acești însoțitori sînt aproape la fel de corelați cu secvența de cuvinte ca și imaginile verbale conexe.

Extinderea acestei „mișcări" a versului de la formele dansante la mișcări mai generale este naturală și inevitabilă. Nu ne putem îndoi de conexiunea intimă dintre sens și mișcarea metrică în versurile :

Acum pași fără număr se prefiră
Pe măgura de nor ; acum porniră
Vioi în larg ocol spre alte ceruri,[1]

orice am crede despre rimă.

[1] *„And now the numerous tramplings quiver lightly / Along a huge cloud ridge ; and now with sprightly / Wheel downward come they into fresher skies".*

Lucrul este la fel de limpede în versurile :

Peste ultimul prag din zări, între porțile de noian,
Se scaldă smîrcul, pier lungi corăbii, moartea-i orcan. [1]

sau în :

Zoresc oștiri vrăjbite în oțele [2]

la fel ca și în :

Dulci reverențe ne făcurăm
Apoi ne-am prins în sarabandă. [3]

Nu este drept că mișcarea ar fi întotdeauna propulsată de sens. Adesea este comentariu asupra sensului iar uneori califică ; în *Coriolan*, de pildă, cînd puterea de nebiruit a eroului pe cîmpul de bătălie pare la îndemîna oricui datorită descrierii molcome :

Moartea, duh crunt, îi zace-n braț de fier
Ce cade-ntins și-ndată oameni pier. [4]

În poezie mișcarea merită cel puțin la fel de multă atenție cît onomatopeele. Acest comentariu nu acoperă, bineînțeles, toate căile producerii efectelor metrice în poezie. Faptul că în descrierea metrului folosim, atît de potrivit, termeni ca „legănare", „stîrnire", „solemn", „gînditor", „vesel", este un indiciu al controlului lor asupra emoțiilor. Dar efectele mai generale sînt cele mai importante. Prin însăși aparența de artificialitate, metrul produce un intens efect de „cadru",

[1] *"Where beyond the extreme sea wall, and between the remote sea gates, / Waste water washes, and tall ships founder, and deep death waits, /"*

[2] *"ran on embattell'd Armies cald in Iron /"*

[3] *"We sweetly curtsied each / And deftly danced a saraband. /*

[4] *"Death, that dark spirit, in's nervy arm doth lie / Which being advanced declines, and then men die. /"*

izolînd experienţa poetică de accidentul şi de banalitatea unor gesturi cotidiene. Am văzut în Cap. X cît este de necesară această izolare şi cît de lesne poate fi confundată cu o distincţie de gen. Multe lucruri care ar avea în proză un caracter prea personal sau prea stăruitor, care ar trezi sugestii nerelevante sau ar „întrece măsura", pot să apară fără dificultăţi în poezie. Desigur, are şi proza resurse asemănătoare — ironia, de pildă, are frecvent acest efect — dar aria lor de influenţă este cu mult mai limitată. Metrul este un mijloc expresiv aproape cu neputinţă de ocolit în realizarea celor mai dificile, dar şi a celor mai delicate manifestări.

CAPITOLUL XVIII

DESPRE MODUL DE A PRIVI UN TABLOU

E miere-n piept ca faguri în ştiubei,
Cu aste lucruri, oare, tu o iei ?

Don Juan.

SCHEMA şi analiza proceselor ce constituie lectura unei poezii pot fi uşor modificate pentru a înţelege ce se întîmplă cînd privim un tablou, o statuie sau o clădire, sau cînd ascultăm o bucată muzicală. Schimbările necesare sînt destul de evidente şi nu trebuie decît să le indicăm succint. Nu mai este necesar, cred, să subliniez, că importanţa diferitelor elemente asupra reacţiei globale e considerabil modificată în funcţie de specificul artei ; modificare atît de evidentă încît lămureşte comod opinia celor interesaţi mai cu seamă de o anumită artă — cum că celelalte arte (sau unele dintre ele) ar avea o natură cu totul diferită. Astfel, pictorii susţin adesea că poezia este atît de deosebită, atît de indirectă, că efectele ei se produc de-abia la un al doilea nivel, încît cu greu poate fi socotită artă. Dar, după cum vom vedea, particularităţile diverselor arte nu sînt mai mari uneori decît deosebirile ce pot fi descoperite în sînul fiecărei arte ; şi, cercetînd mai adînc, se pot descoperi între toate artele analogii aproape perfecte. Aceste analogii se numără într-adevăr printre cele mai interesante trăsături ce ar putea fi clarificate printr-o analiză ca cea întreprinsă aici. Căci înţelegerea particularităţilor uneia dintre arte poate fi adesea de mare folos în evitarea unor concepţii greşite cu privire la alta. Locul figurativului în pictură, de pildă, este în bună măsură elucidat de o cunoaştere corectă a locului referinţelor, gîndului în poezie, dar în aceeaşi măsură, o rezolvare incorectă a ultimei chestiuni poate să implice neînţelegerea celei dintîi. Tot astfel, o concepţie îngustă asupra muzicii, care să o limiteze la probleme de apreciere a tonului şi a relaţiilor temporale dintre

note, poate fi corectată fin printr-o comparație cu fenomenele cromatice în arta plastică. Compararea artelor este de fapt cea mai adecvată cale de a pătrunde metodele și resursele fiecăreia. Desigur, trebuie să avem grijă să nu se compare false trăsături, sau să nu se construiască analogii închipuite ori bazate pe incertitudini. Pericolele asemănării prea stricte sau deosebirii prea severe a structurilor diferitelor arte sînt din belșug ilustrate atît de critica dinaintea lui Lessing cît și de posteritatea acestuia. Numai o analiză psihologică atentă le elimină, iar cei ce se îndoiesc în virtutea unor experiențe de necesitatea analogiilor pot fi întrebați dacă nu cumva obiecția li se îndreaptă doar împotriva comparației diferitelor arte în absența unei suficiente analize prealabile. Dacă o asemenea analiză este făcută, comparația și constituirea analogiilor nu implică deloc vreo intenție de a impune legile unei arte celorlalte sau de a șterge diferențele și de a le spulbera autonomia.

În analizarea experiențelor artelor vizuale, primul lucru esențial este de a evita cuvîntul „privire", un termen înșelător prin ambiguitate. Dacă afirmăm că privim un tablou putem să înțelegem prin asta că privim suprafața acoperită cu pigmenți, sau că privim imaginea acestei suprafețe proiectată pe retină, sau că privim anumite planuri sau volume în ceea ce se numește „spațiul pictural". Aceste sensuri sînt complet distincte. În primul caz avem de a face cu sursa stimulului, în al doilea cu efectul imediat al stimulului asupra retinei, în al treilea cu o reacție complexă care constă în percepții și imaginări ce se datoresc, în urma excitării produse de stimul, intervenției structurii mentale ordonate de experiența trecută. La primul caz se poate renunța, întrucît nu prezintă decît un interes strict tehnic. Gradul de similaritate dintre cel de al doilea și cel de al treilea caz, între primul efect al stimulării și reacția globală vizuală, va fi în mare măsură diferit în cazuri diferite. O zugrăvire perfect plană, meticuloasă prin detalii, a unor obiecte concepute convențional, cum ar fi tablourile adesea lăudate de Academie pentru „finisare", rămîne poate aceeași de la prima impresie pe retină pînă la ultimul efort de imaginație. La cealaltă extremă, un Cézanne de pildă, care pentru un ochi nefamiliarizat cu o

asemenea manieră de pictură poate să pară la început doar o suprafață, un cîmp de lumini variate, are șansa să devină cu timpul, privit de mai multe ori, mai întîi un ansamblu de pete și petice de culoare și apoi, pe măsură ce acestea înaintează sau se retrag, se apleacă și se întind unele către altele și se articulează, un sistem de volume. În fine, pe măsură ce distanțele și accentele volumelor sînt imaginate mai limpede, tabloul devine o organizare a întregului „spațiu pictural" într-un complex tridimesional în care se pare că întîlnim amănunțit trăsăturile maselor, greutatea lor, textura, tensiunile, și cîte și mai cîte. Desigur că pentru cei familiarizați, reacția durează mai puțin. Ultimul, stadiul vizual, este atins mai repede, în vreme ce stadiile descrise mai sus devin în această telescopare prea neînsemnate pentru a mai fi luate în seamă. Cu toate acestea se menține diferența sensibilă dintre prima impresie pe retină și reacția *vizuală* globală. Impresia retinei, adică semnul reacției, conține în sine doar o mică parte din produsul finit global, o parte foarte importantă, e adevărat, sămînța din care crește întreaga reacție.

Adăugirile ce apar în cursul reacției sînt de mai multe feluri. Poate că pentru țelul nostru imediat putem să le numim, fără echivoc, imagini sau substituenți ai imaginilor. (vezi Cap. XVI). Ochiul, cum se știe, este un organ deosebit în ansamblul organelor senzoriale, prin aceea că receptorul, adică retina, este o parte a creierului în loc să fie ceva separat și legat mai mult sau mai puțin direct de creier doar printr-un nerv periferic. În plus, există anumite conexiuni eferente între alte părți ale creierului și retină, precum și conexiuni aferente. Există, așadar, motive să credem că datorită acestor conexiuni eferente efecte retinale propriu-zise ar însoți unele imagini vizuale, care astfel ar avea un caracter senzorial mai pregnant decît în cazul celorlalte simțuri. Oricum, avem de-a face cu intervenția unor felurite imagini în procesul de interpretare treptată a unei impresii (considerarea suprafeței pigmentate a unei pînze, de pildă), mai întîi drept semn incontestabil al unei suprafețe cromatice plate, mai apoi drept spațiu tridimensional obscur ordonat.

Este probabil că ordinea acestor intervenții diferă de la caz la caz. Cele mai importante dintre imaginile ce conferă

adîncime, volum, soliditate „spațiului pictural" în parte imaginat și în parte perceput sînt, poate, datorite mișcărilor ochiului, imaginilor kinestezice ale convergenței ochilor și ale acomodării cristalinelor cu distanța la care se găsește obiectul contemplat. Dacă mutăm privirea de la un obiect pictat spre un altul, îndepărtat față de acesta în perspectivă, avem impresia că focalizarea privirii se schimbă, cu toate că în realitate se pare că nu se produce nici o modificare. Simțim însă ca o certitudine atît deosebirile de focalizare, cît și cele de convergență a privirilor. Deosebirea resimțită, care oferă de obicei senzația de distanță mărită, se datorește imagisticii kinestezice. În aceeași măsură, fragmentele din „spațiul pictural" pe care credem că le focalizăm, pe care *le* focalizăm imagistic, sînt definite și distincte, în vreme ce fragmentele mai apropiate sau mai îndepărtate par oarecum șterse și difuze. Acest efect se datorește probabil imaginilor vizuale care simulează senzațiile normale ale schimbărilor focalizării vizuale. Măsura în care apar aceste din urmă efecte pare că diferă considerabil de la o persoană la alta. Mare parte a criticii fără valoare își are rădăcina în neglijarea varietății mijloacelor prin care aceste imagini sînt implicate în pictură. Astfel se pot lesne găsi artiști incapabili să înțeleagă forme deloc dificile pentru cei mai puțin inițiați, pentru că mijloacele folosite diferă de ale lor. De obicei, majoritatea vizitatorilor galeriilor de pictură nu se gîndește că puține picturi ar putea fi înțelese pe dată, că pînă și un studiu de zece minute este insuficient în cazul operelor realizate într-o manieră necunoscută, că priceperea de a „privi" tablouri (în cel de-al treilea sens), pas indispensabil, însă doar inițial în aprecierea lor, trebuie deprinsă. Este desigur util să privim mai multe opere ale aceluiași pictor sau ale aceleiași școli expuse în grup căci, în acest caz, mijloacele fundamentale folosite sînt mai evidente. Într-o colecție generală n-ai cum să nu privești tablouri foarte diferite, iar rezultatul este o nedumerire neluată, poate, în seamă, ce constituie, totuși, un obstacol serios în structurarea coerentă a unui singur tablou măcar. Pînzele vechilor maeștri, ascunse sub murdărie ori sub sticlă, presupun alte eforturi pentru a fi restructurate, tot atîtea obstacole suplimentare. Neglijarea acestor evidențe este

principala explicație a nivelului inferior la care se situează în prezent prețuirea și critica artei picturii.

Din imaginile vizuale decurge un șir de alte imagini diferite de la un tablou la altul : imagini tactile, ce oferă aparență de textură suprafețelor, imagini musculare, ce oferă soliditate, rigiditate, moliciune, flexibilitate etc., volumelor imaginate — finețea și transparența muselinei, duritatea și trăinicia stîncii, depinzînd de intervenția unor imagini inițial datorite senzațiilor primite în trecut de la aceste obiecte Bineînțeles că această imagistică musculară este trezită în diferite cazuri pe căi diferite. În primul rînd ea se datorește faptului că artistul imită subtilitățile luminii reflectate de unele obiecte sau particularitățile formei lor, dar această imagistică poate fi provocată, cum vom vedea, și pe alte căi, mai indirecte, dar și instabile, neverosimile și ineficace. Faptul e potrivit și în cazul altor imagini, termale, olfactive, auditive și așa mai departe, imagini implicate în cazuri aparte. Există un mod direct și unul indirect de a le provoca. Ele se por produce prin stimulare vizuală ori se manifestă mai apoi, drept rezultat al lanțului ideatic. Astfel, o eșarfă de mătase poate da impresia de moliciune și de lipsă de greutate ; deși pare tot timpul metalică și grea, putem să ne imaginăm că e ușoară pentru că știm că este o eșarfă, și mai știm că eșarfele sînt moi și ușoare. Cele două metode sînt foarte deosebite. Cea de a doua constă dintr-o răsturnare a ordinii firești a percepției și din acest motiv merită din plin acuzația de metodă literară sau „detectivistă" pe care i-o aduc adesea pictorii — exemplul de mai sus fiind o mostră elocventă a acestei metode. Trebuie totuși să distingem cazurile în care această răsturnare este reală, de celelalte, și anume, de acelea în care prin raționament ajungem la unele concluzii cu privire la obiectele reprezentate, la care n-am putea parveni direct. Dar această problemă poate fi amînată pînă ce vom discuta reprezentarea.

Pînă acum, comentînd modul în care se naște spațiul pictural tridimensional imaginar, nu am menționat explicit rolul culorii și nici efectul de asemenea important al nașterii acestui spațiu în procesul de modificare a culorilor originale ale

primei impresii retinale. Însă culoarea, nu numai că este factor determinant al formei, adică al organizării tridimensionale a spațiului, ci ea însăși este modificată vital de formă.

Culorile ca semne, privite adică dintr-un punct de vedere strict optic și neelaborat, au anume caracteristici spațiale proprii bine marcate. Roșul, de pildă, creează impresia înaintării spre ochi și a creșterii dincolo de limite, în timp ce albastrul creează impresia retragerii și a restrîngerii în sine[1]. De asemenea, un grad de saturație poate crea senzația de retragere mai evident sau mai neclar. Culori pure în prim plan și griuri pentru fundal, iată un exemplu simplu. În același mod, opoziția cromatică este unul din mijloacele principale prin care sînt sugerate accentele și tensiunea volumelor.

Aceste caracteristici ale culorilor, mai cu seamă cînd se sprijină și cooperează, pot să joace un rol de seamă pentru privitor în determinarea modului de alcătuire a spațiului pictural.

La fel de importante sînt efectele mai puțin directe asupra imagisticii reacțiilor emoționale sau organice produse de cromatica spațiului pictural. Există importante deosebiri individuale în privința observației și diferențierii raționale a acestor reacții și poate că și în privința intensității. La cei sensibili fiecare culoare trezește o emoție (și o atitudine) distinctă și intens marcată, ce poate fi diferențiată net de altele. Totuși trista sărăcie și ambiguitate a vocabularului culorilor conduce pe mulți la concluzii eronate. Fiecare „roșu închis", „roșu purpuriu închis", „purpuriu aprins" etc., trebuie să denumească șiruri de culori distincte, de cele mai multe ori cu efecte surprinzător de deosebite. Astfel, cei care se mulțumesc să afirme că rozul este culoarea lor preferată, sau că verdele le vine bine întotdeauna, sînt fie lipsiți de orice capacitate de a distinge culorile, fie neatenți la efectele reale ale culorilor. Spiritul obtuz sau lipsa de sinceritate sînt de asemenea evidente cînd se susține, de pildă, că rozul și verdele

[1] Această proprietate cromatică este fundamentul doctrinei lui Reynolds, după care albastrul este nepotrivit în prim-plan, care l-a împins pe Gainsborough, după binecunoscuta anecdotă, să picteze *Băiatul albastru*.

nu se potrivesc. Poate că unele rozuri şi unele nuanţe de verde nu se potrivesc, altele da, iar proba simţului culorilor constă tocmai în intuirea abilă a acelor nuanţe. De fapt, prea puţine dintre raporturile cromatice folosite de pictori ar putea fi denumite cu ajutorul unor termeni atît de vagi, ca „roşu", „maro", „galben", „cenuşiu", „galben-verzui" etc., pe care îi avem la îndemînă. Fiecare reprezintă un ansamblu de culori diverse ale căror raporturi cu alte culori sînt diferite. Folosind termenul „culoare" drept nume pentru culori particulare, şi nu pentru clase sau lanţuri de felurite nuanţe, seturile de culori în cadrul cărora acestea se găsesc în anumite proporţii spaţiale şi relaţii de saturaţie, strălucire şi luminozitate reciprocă, trezesc reacţii emotive şi comportamentale cu marcate caracteristici individuale. De fapt, culorile se află în relaţii armonioase, deşi legile fizice care le guvernează sînt încă necunoscute, iar relaţiile propriu-zise sînt doar vag stabilite. Pentru fiecare culoare se poate găsi o alta, astfel încît reacţia faţă de combinaţia lor să fie uşor de recunoscut şi să aibă particularităţi care probabil decurg din compatibilitatea impulsurilor trezite de fiecare în parte. Această compatibilitate fluctuează la rîndul ei în mai multe feluri. Rezultatul este că pentru fiecare culoare se poate descoperi un set de alte culori astfel alcătuit încît reacţia la fiecare dintre ele să fie compatibilă cu reacţia la culoarea tonală într-un mod cît se poate de definit.[1] Un colorist sensibil simte că aceste compatibilităţi dau combinaţiilor cromatice un caracter definit pe care alte combinaţii nu-l au. În mod similar raporturile de incompatibilitate între două culori sînt de asemenea resimţite, astfel încît combinarea lor nu provoacă o reacţie coerentă ci pur şi simplu conflict şi confuzie a reacţiilor. Exemplul tipic e dat de culorile necomplementare. De asemenea, combinarea culorilor primare are un caracter agresiv ; bineînţeles că dacă agresivitatea face parte din scopul artistului, el le va folosi astfel combinate.

[1] Acest considerent al armoniei poate fi aplicat şi muzicii. Puţine dintre somităţile contemporane se mai mulţumesc să privească armonia drept simplă corelare fizică a notelor.

Faptul că trandafirii, asfinţiturile, şi aşa mai departe, sînt atît de des considerate combinaţii armonioase de culori, poate părea cam ciudat în cadrul acestei dizertaţii. Dar marea varietate a gradaţiilor cromatice întîlnite la o petală de trandafir, de pildă, poate fi cheia explicaţiei. Dintre toate aceste gradaţii ochiul selectează pe cea mai potrivită. Vorbim de obicei de un anume set cromatic armonios ce poate fi selectat din infinitele gradaţii căpătate în aproape orice lumină de obiectele naturii; şi sînt raţiuni evidente pentru care ochiul celui sensibil alege, cînd poate, acele gradaţii armonizate mai bine. Numărul mare al diferitelor selecţii posibile prezintă totuşi, importanţă. Se explică faptul că vedem culori cu totul diferite cînd sîntem mohorîţi sau cînd sîntem veseli, de pildă, şi astfel, se explică modul în care selecţia propriu-zisă făcută de un artist poate dezvălui felul şi direcţia impulsurilor active în momentul selecţiei.

În lipsa unui nomenclator cromatic precis şi a unei standardizări este deosebit de dificilă sarcina de a descrie şi de a înregistra relaţiile cromatice, însă unanimitatea părerilor celor competenţi, adică sensibili, asupra asortării culorilor este prea impresionantă pentru a nu fi luată în consideraţie. Este la fel de impresionantă ca unanimitatea muzicienilor cu privire la relaţiile armonice muzicale. Nu se pot trece cu vederea diferenţele imense dintre cele două situaţii. O deosebire netă este faptul că în multe cazuri se pot numi legi fizice care permit legătura dintre două note ce se află într-o relaţie armonică, pe cînd în privinţa culorilor asemenea legi fizice lipsesc. Însă nu trebuie să uităm că la urma urmelor, aceste legi fizice sînt cunoştinţe extra-muzicale. Pentru muzician contează doar compatibilităţile şi incompatibilităţile dintre reacţii emotive şi comportamentale provocate de note şi nu legăturile lor fizice. Relaţiile *muzicale* dintre note ar fi aceleaşi chiar dacă relaţiile fizice dintre stimulii care le provoacă ar fi total diferite.

Destul de normal, analogia cu relaţiile armonice din muzică a constituit mijlocul principal de a cerceta sistematic relaţiile culorilor. Analogia are o mare valoare, oricare ar fi limitele ei, pentru toţi cei care doresc să-şi formeze o con-

cepție generală asupra efectelor emoționale ale combinării culorilor.

Fără îndoială că în primul rînd culoarea este cauza și factorul principal al reacției emoționale față de pictură însă, așa cum am mai spus, ea poate să ajute, și ajută, la determinarea formei. Acele părți ale tabloului ce sînt cromatic exterioare relațiilor cromatice cu ansamblul pînzei, celelalte fiind asemenea, tind să disloce pictura, să rămînă pete întîmplătoare ale suprafeței sau spărturi prin care se întrezăresc amănunte nesemnificative. Acesta este cazul limită, însă influența culorii asupra formei se insinuează pretutindeni prin relațiile emoționale reciproce ale culorilor. Uneori culoarea conferă trăinicie sau soliditate structurii, alteori i se opune, cîteodată o comentează, reacția la culoare modificînd reacția la formă și *invers*. Este inutilă insistența suplimentară asupra deosebitei complexități a interacțiunilor dintre culoare și formă. Interacțiunile sînt atît de fluctuante încît nu se poate cu nici un chip descoperi o lege care să prescrie pentru toate situațiile relația *corectă*. Totul depinde de reacția globală urmărită de pictor. Observațiile generale cu privire la modul de a corela culoarea și forma sînt analoge încercărilor de a defini pentru poezie o relație universală între ritm și gîndire (de exemplu, afirmația că ritmul trebuie să fie ecoul gîndurilor sau să corespundă gîndului etc.). Totul depinde de scop, de reacția globală pentru obținerea căreia atît forma cît și culoarea nu sînt decît mijloace. Confuzia dintre scopuri și mijloace prin care se glorifică anumite tehnici descoperindu-le calități inefabile este cel puțin la fel de comună în critica plastică pe cît este în a celorlalte arte.

E necesar să mai acordăm atenție și altui aspect al spațiului pictural. El nu este neapărat o construcție fixă, statică, ci poate cumula în maniere diferite și elemente dinamice. Acestea pot fi mișcări oculare sau imagini kinestezice ale mișcărilor oculare. Pe măsură ce privirea rătăcește de la un punct la altul al tabloului, relațiile dintre părțile spațiului pictural se modifică. Este indus astfel un efect dinamic. La fel de însemnate sînt fuziunile unor imagini vizuale succesive ce pot fi sugerate prin desen. Urmărind îndoirea unui braț, de

pildă, ochiul primește o serie de impresii succesive modificate într-una pe retină. Anumite combinații ale acestora, ce nu reprezintă atît poziția și forma brațului în fiecare moment, cît un compromis, o fuziune a diferitelor poziții și forme, au o posibilitate lesne explicabilă de a reprezenta întreaga serie și de a reprezenta, astfel, mișcarea. Utilizarea în desen a unor astfel de imagini fuzionate poate fi lesne socotită drept deformare, dar interpretarea adecvată conduce spre dinamica formelor normale. Pot fi menționate multe alte mijloace de reprezentare a mișcării în pictură. Unul dintre ele, de pildă, prin care culoarea sugerează mișcare, este bine ilustrat în următoarea descriere făcută de Signac tabloului *Muley-abd-er Rahman entouré de sa garde:* „la tumulte est traduit par l'accord presque dissonant du grand parasol vert sur le bleu du ciel, surexcité déjà, par l'orangé des murailles" [1]. Trebuie insistent subliniat că reacția față de spațiul pictural diferă considerabil după modul static sau dinamic în care sînt privite formele.

Pînă acum n-am făcut altceva decît pur și simplu să comentăm ceea ce ar putea fi descris drept elemente senzoriale ale picturii și modalitatea reacțiilor emotive și comportamentale datorate acestor elemente. Dar în majoritatea picturilor sînt și alte elemente esențiale implicate. S-a susținut părerea că acestea ar fi prisos cel puțin pentru formarea aprecierii; drept reacție la opiniile comune care tind să nesocotească integral elementele senzoriale, doctrina este de înțeles și, poate, nu lipsită de valoare. Căci prea mulți sînt cei ce se uită la tablouri numai ca să descopere ce „reprezintă", la „ce se referă", fără să lase lucrul cel mai important, stimularea senzorială, formală și cromatică, să-și atingă scopul. Această reacție însă este la rîndul ei exagerată cînd neagă oriunde însemnătatea elementelor figurative. Se poate recunoaște cu inima ușoară că există picturi valoroase care nu figurează nimic și alte picturi valoroase în care lucrurile figurate sînt banale și pot fi nesocotite. Este de asemenea adevărat că există picturi valoroase în care contribuția elementelor figu-

[1] *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*, pag. 39.

rative la reacţia globală este cel puţin egală cu mai directa contribuţie formală şi cromatică. Pentru cei care acceptă punctul de vedere general psihologic expus anterior, sau orice explicaţie cu adevărat modernă a activităţii mentale, sînt inutile comentariile la aserţiunea după care nu există motive ale unei opoziţii dintre factorii figurativi şi cei formali ai unei experienţe, şi suficiente raţiuni în favoarea cooperării lor. Psihologia „emoţiei estetice unice" şi a „valorilor artistice pure" pe care se bizuie concepţia contrară este pur şi simplu un capriciu al fanteziei.

Locul figurativului în operele diferiţilor maeştri este extrem de deosebit şi nu este cîtuşi de puţin adevărat că valoarea operelor lor este influenţată de această deosebire. De la Rafael şi Picasso pe de o parte, la Rembrandt, Goya şi Hogarth, pe de alta, şi între aceste extreme cu Rubens, Delacroix şi Giotto, se găsesc toate treptele participării formelor non-figurative ori figurative la elaborarea reacţiei globale. Ne hazardăm poate, emiţînd drept principiu ce poate fi încălcat din motivele enunţate, că ceea ce poate reuşi prin mijloace senzoriale nu ar avea nevoie de mijloacele indirecte ale figuraţiei. Dar a supralicita înseamnă însă a comite la rîndul nostru cea mai obişnuită eroare critică : înălţarea unei metode la rangul scopului.

Figurativul în pictură corespunde gîndului în poezie. Aceleaşi bătălii dintre Intelect şi Emoţie răvăşesc cîmpiile amîndurora. Recentele concepţii la modă, conform cărora figurativul nu-şi găseşte loc în artă, iar tratarea, şi nu subiectul, ar avea însemnătate în poezie, decurg la urma urmelor din aceeaşi apreciere eronată a relaţiei dintre raţiune şi sentiment, dintr-o inadecvată psihologie care le transformă în inamici. Consolidate de iluzia întreţinută de limbaj, cum că Frumosul ar fi o calitate a obiectelor şi nu o caracteristică a reacţiei faţă de obiecte, că, prin urmare, toate obiectele care se bucură de Frumos ar fi la fel, aceste concepţii promovează o confuzie ce a devenit cauza principală a dificultăţii atît de resemţită în aprecierea poeziei cît şi în aprecierea artelor plastice. Ele conferă o umbră ezoterică unei activităţi ce este, în cazul în care poate fi cumva susţinută, dintre cele mai naturale.

Trăsăturile principale ale experienței lecturii unei poezii sau ale aprecierii unei picturi, trăsăturile de care depinde valoarea lor, sînt asemenea. Mijloacele care le determină sînt diferite, dar în ambele cazuri se ivesc dificultăți critice și tehnice destul de apropiate. Raționamente eronate apar în oricare domeniu supus intelectului, iar faptul că eroarea se detectează uneori mai simplu într-un anume domeniu devine un argument forte în favoarea comparării unor subiecte atît de înrudite.

CAPITOLUL XIX

SCULPTURA ŞI CONSTRUCŢIA FORMEI

Astfel uităm
Că zeii au lăcaş în sufletul omenirii.

Nunta Paradisului cu Infernul.

SEMNELE primare din care este psihologic alcătuită o operă de artă diferă în cîteva privinţe în cazul sculpturii de semnele primare picturale. Există, desigur, forme de sculptură pentru care diferenţa este neînsemnată. Unele basoreliefuri, de exemplu, pot fi considerate în esenţă desene, iar sculpturile plasate ca detalii decorative într-un cadru arhitectonic şi care nu pot fi privite, deci, decît parţial, trebuie interpretate aproape în aceeaşi manieră. La fel, se poate considera că unele sculpturi primitive în care este reprezentat doar un singur aspect au fost discutate prin cele ce s-au spus despre pictură, deşi nu e fără importanţă că relieful şi relaţia volumelor sînt mai complete, deci solicită şi mai puţin imaginaţia. În plus, oricît de neînsemnate ar fi, schimbările care însoţesc mişcările celui ce contemplă o sculptură au şi ele un efect. Atitudinea totală a contemplatorului este modificată într-un sens care poate să aibă sau să nu aibă importanţă, în funcţie de împrejurări.

Cînd e vorba însă de sculptură în care se tratează un număr de aspecte (patru, de pildă), fără nici o încercare de a completa aspectele conexe intermediare, starea de lucruri se schimbă complet deoarece trebuie să unească aceste aspecte într-un întreg.

Această înlănţuire a unui număr de aspecte într-un întreg poate fi făcută în diverse moduri. Semnele pot primi o interpretare *vizuală* iar forma poate fi construită din imagini vizuale combinate în secvenţe sau fuzionate. Totuşi, această metodă este nesatisfăcătoare. Ea tinde să lase de o parte sau să estompeze prea multe dintre posibilele reacţii faţă de o

statuie iar o asemenea sinteză are întotdeauna ceva nesigur. Forma astfel construită este lipsită de materialitate şi incompletă. Astfel, sculptorii ale căror opere au mai întîi nevoie de o interpretare vizuală de acest fel sînt în general consideraţi drept lipsiţi de „simţul formei". Acest lucru se explică prin natura imagisticii vizuale şi prin caracterul necesar limitat al conştiinţei noastre spaţiale.

Însă înlănţuirea se poate face şi prin combinarea variatelor imagini musculare, nu numai vizuale, prin care noi simţim sau ne imaginăm tensiunile, greutăţile, încordarea etc. obiectelor fizice. Fiecare secvenţă de impresii vizuale create în vreme ce privim statuia din diverse puncte stîrneşte un grup de astfel de imagini musculare, iar aceste imagini sînt capabile de combinaţii mult mai subtile şi mai stabile decît imaginile vizuale corespunzătoare. Astfel, două imagini vizuale incompatibile pot fi însoţite fiecare de imagini musculare (sentiment de încordare, tensiune etc.) perfect compatibile şi se unesc pentru a forma un întreg coerent, liber şi lipsit de conflicte. În acest fel ne putem da seama de soliditatea formelor cu mult mai bine decît dacă ne bizuim doar pe resursele vizuale, şi de vreme ce sculptorul ni se adresează mai cu seamă prin caracterul de solid al statuii, această interpretare musculară are, de regulă, avantaje evidente şi covîrşitoare.

Cu toate acestea, rămîne loc şi pentru acea sculptură a cărei primă interpretare este făcută în termenii imaginilor vizuale. Privind vreuna dintre operele mai recente ale lui Epstein, de pildă, receptorul are un sentiment acut şi intens de inteligenţă, iar reacţia lui va avea drept sursă acest simţămînt de activitate proprie. Prin contrast, o operă de Rodin nu suscită această activitate, din pricina activităţii conţinute în ea însăşi. Cu alte cuvinte, corelaţia aspectelor vizuale este un proces conştient în comparaţie cu corelaţia automată a reacţiilor bazate pe imagini musculare. În primul caz s-ar părea că noi sîntem cei activi, în celălalt, totul depinde de statuie. Diferenţa dintre ele, aşa cum apar în descriere, este, bineînţeles, una tehnică iar ea singură nu implică nimic în privinţa valorii diferitelor opere. O diferenţă asemănătoare se poate observa şi în înţelegerea formei picturale.

Aceste două modalităţi nu sînt atît de separate pe cît poate sugera acest comentariu; nici una dintre ele nu este complet pură. Interacţiunea lor este în plus complicată de caracterul profund figurativ al celor mai multe dintre sculpturi, şi de înlănţuirea diferitelor interpretări datorită congruenţelor şi incompatibilităţii reacţiilor emoţionale produse.

Cînd este vorba de sculptură, mai mult decît în cazul oricărei alte arte plastice, sîntem pîndiţi de pericolul desconsiderării muncii imaginaţiei receptorului în umplerea golurilor şi în interpretarea semnului. Ceea ce transportăm din Egipt pînă la Londra nu este decît un set de semne, care poate produce o anume stare de spirit unui receptor convenabil. Ceea ce contează este tocmai această stare de spirit, ea conferă valoare statuii. Însă procesele interpretării sînt atît de obscure în procesul obişnuit de introspecţie, încît avem tendinţa să credem că nici nu are loc un asemenea proces. Este evident că facem o interpretare cînd citim o poezie sau cînd privim un tablou. Este mai puţin evident că interpretăm o masă de marmură. Accidentul istoric în urma căruia speculaţiile asupra Frumosului au pornit de la sculptură este răspunzător în mare măsură de fixitatea ideii că Frumosul este ceva inerent obiectelor fizice, şi nu o trăsătură a unora dintre reacţiile noastre faţă de obiecte.

Deci, pornind de la anumite semne contemplatorul construieşte atît muscular cît şi vizual, forma spaţială a statuii. Am văzut că spaţiul pictural este o construcţie, că în mod egal, spaţiul sculptural este o construcţie, şi că proporţiile şi relaţiile dintre volumele din care este construită statuia în spaţiul sculptural nu sînt în mod necesar identice cu cele ale masei de marmură de la care primim semnele. Cu alte cuvinte, examinarea ştiinţifică a statuii şi contemplarea imaginativă nu au aceleaşi rezultate spaţiale. Astfel, măsurarea[1] sta-

[1] Această observaţie se aplică de asemenea încercărilor făcute uneori de a descoperi proporţia ideală a clădirilor. Cei care şi-au făcut o idee adecvată asupra complexităţii factorilor ce determină reacţiile psihice nu acordă însemnătate acestor cercetări, oricît ar fi ele de interesante. Interpretarea acestor rezultate nu poate fi simplă nici pentru cei mai optimişti psihologi.

tuilor în scopul descoperirii unei formule numerice a Frumosului nu a avut mai mult succes. Iar opera unora ca Havard Thomas, care a încercat să folosească această metodă, prezintă trăsăturile la care ne-am aştepta. Meritele lor derivă din factori situaţi în afara domeniul teoretic. Procesele psihologice implicate în construcţia spaţiului sînt prea subtile, iar diferenţele dintre configuraţia propriu-zisă a marmurei şi configuraţia statuii în cadrul spaţiului sînt produse în prea multe feluri pentru ca să se poată stabili o corelaţie.

Printre factorii care intervin în construirea formei imaginative, mai evidenţi sînt lumina şi materialul.

De îndată ce se schimbă lumina se schimbă şi forma, prin modificarea semnelor vizuale şi, pentru că piatra este adesea un material translucid, nu opac, problema luminii nu este atît de simplă pe cît pare. Ea implică mai mult decît evitarea unor umbre neplăcute şi decît dispunerea luminii mai cu seamă pe cele mai potrivite părţi ale statuii. Scopul general va fi desigur acela de a reproduce lumina pentru care şi-a menit sculptorul statuia, un scop care pentru a fi atins, cere o apreciere sensibilă şi deplină. Uneori, scopul e imposibil de atins în condiţiile deplasării unor opere de la nord la sud sau invers.

Interpretarea formei este extraordinar de complexă. Consecinţele asimetriei spaţiului trebuie luate în consideraţie în timp ce îl construim. Înaltul şi josul au caractere diferite de cele ale dreptei sau stîngii, care la rîndul lor diferă de cele ale îndepărtării şi apropierii. O distanţă verticală măsurată nu ni se pare aceeaşi cu una egală însă orizontală. Aceste efecte se modifică iarăşi în funcţie de efectele produse de o sursă complet diferită, uneori sînt intensificate, înlesnind în mod relativ privirea anumitor linii, alteori sînt reduse, creînd dificultăţi de receptare. Compatibilitatea unor anumite mişcări ale ochiului este cauza principală a ceea ce este în mod confuz denumit Ritm în artele plastice. După anumite linii, ne aşteptăm la altele, iar întărirea sau frustarea aşteptărilor modifică reacţia. Surpriza, desigur, este o resursă tehnică evidentă a artistului. Nu trebuie neglijată pe alocuri nici intervenţia factorului figurativ. În comparaţie cu o mişcare egală dar mai lesnicioasă, se consideră că o mişcare oculară dificilă — moti-

vele dificultății trebuie căutate mai cu seamă în sfera așa-numiților factori ritmici — au drept scop perceperea unui obiect mai îndepărtat. Aceasta nu este decît o regulă nefinisată, căci pot apărea și alți factori psihologici care să reducă la zero sau chiar să răstoarne efectul ; de pildă, o recunoaștere explicită a dificultății. O altă condiție determinantă în estimarea intervalelor spațiului este uniformitatea umplerii lui. Astfel o linie orizontală, tăiată, va părea în general mai lungă decît una netăiată dar egală, iar o suprafață modulată va creea impresia că e mai mare decît una netedă.

Aceste exemple de factori psihologici care contribuie la diferențierea spațiului sculptural construit imaginativ, de spațiul propriu-zis ocupat de marmură, vor fi de ajuns pentru a arăta cît de complicată este interpretarea prin care facem chiar și primul pas către aprecierea unei statui. Reacția noastră globală, constînd din emoții și atitudini, depinde în întregime de felul în care decurg operațiile inițiale. Desigur că este imposibil să facem aceste interpretări separat, conștient și deliberat. Ele decurg din niște aranjamente neurale pe care le controlăm prea puțin sau deloc. Mulțumită complexității efectului rezultant, forma imaginată a statuii va diferi enorm de la individ la individ, și la același individ în momente diferite. Putem spune, deci, că nu-și are rostul speranța că aceeași statuie este un vehicol de experiențe asemănătoare pentru indivizi diferiți. Anumite simplificări salvează totuși situația.

După cum am văzut, forma este în anumite limite ceea ce facem noi din ea, prin selecția posibilelor semne prezente. În măsura în care ea se schimbă, diferă și reacțiile noastre ulterioare sau mai de profunzime, constînd în sentiment și atitudine. Dar cum există congruențe și compatibilități printre reacțiile cromatice — reacții care în cazul unor anumite culori au tendința de a ne face să alegem dintr-un șir posibil pe cea care trezește o reacție congruentă (sau armonioasă) — la fel se întîmplă și în cazul formei. Din mulțimea de forme diverse pe care le putem alcătui prin accentuarea unor semne în detrimentul altora, fixarea asupra unei părți a formei poate sili să se interpreteze și restul în direcția obținerii unei reacții acordate cu cele deja active. De aici o mare

reducere a disparităţii interpretărilor posibile, de aici şi primejdia unei neînţelegeri iniţiale care perverteşte tot restul interpretării.

Acest capitol, ca şi cel dinainte, nu doreşte să indice modurile în care o analiză psihologică îl poate ajuta pe critic şi poate să ajute la eliminarea unor concepţii greşite. Practica obişnuită de a apela la Formă ca şi cum ar fi o virtute simplă, neanalizabilă, a obiectelor — procedeu care îi descurajează profund pe cei ce vor să ştie ce fac şi, astfel, total nefavorabil unei aprecieri generale — va cădea în desuetudine cînd înţelegerea situaţiei se va generaliza. Cu toate acestea există unele aspecte foarte complicate ale efectelor formei, cînd aceasta este înţeleasă, care explică într-o oarecare măsură acest mod de a pune problemele. Poate că, însă, toate acestea vor fi discutate mai cu folos în legătură cu muzica, cea mai pur formală dintre arte.

CAPITOLUL XX

IMPASUL TEORIEI MUZICII

Doar douăzeci de părți sfîrșind,
Știi taina stelelor sclipind
Deasupra mării ori pe grind ?

DIN RAȚIUNI evidente se consideră adesea că psihologia muzicii este mai puțin evoluată decît psihologia altor arte, iar impasul ei mai derutant și mai exasperant. Dar pasul înainte în teoria celorlalte arte a izbutit mai cu seamă în aspectele lor figurative sau utilitare. În cazul poeziei, picturii, sau arhitecturii persistă nedumeriri comparabile cu cele trezite de muzică. Care este de pildă deosebirea dintre un vers alb izbutit și unul nereușit, dintre eufonie și cacofonie, dintre aliterația plăcută și cea nefericită, dintre metrul perfect și metrul șchiop ? Sau, în cazul picturii, de ce unele forme stîrnesc reacții marcate ce constau în emoții și atitudini, iar altele, perfect asemănătoare cu primele din punct de vedere geometric, ne lasă indiferenți sau trezesc mai degrabă nedumerire ? De ce duc culorile la reacții specifice și cum se face că amestecul lor are efecte atît de subtile și cu toate acestea definite ? Sau, din ce motiv afectează într-un anumit mod spațiile și volumele arhitecturale ? Aceste chestiuni sînt astăzi tot atît de tulburi pe cît sînt cele referitoare la muzică ; numai că în privința celorlalte arte sînt și întrebări cărora li se poate găsi un răspuns, fie și parțial, pe cînd în cazul muzicii, predominanța întrebărilor ce privesc efectele formei a produs confuzii.

Sînt implicate desigur și alte efecte ; în muzica programatică — ceva asemănător figurativului în pictură ; în operă și în bună parte din celelalte forme muzicale — acțiunea dramatică ; și așa mai departe. Dar aceste efecte, deși contribuie adesea la valoarea globală, sînt în mod deslușit subordonate în muzică influenței mai directe a sunetului propriu-zis. Difi-

cultăţile sînt similare celor din pictură şi poezie, astfel încît se poate renunţa la discutarea lor separată. Cu toate acestea, problema „formei pure" este deosebit de acută în muzică.

Cu mai bine de patruzeci de ani în urmă, Gurney definea astfel starea teoriei muzicii : „Cînd se ajunge la formele propriu-zise şi la uimitoarele deosebiri de valoare ale celor mai simple forme cunoscute, proprietăţile muzicale sfidează orice explicaţie a influenţei şi aprecierilor. Unica explicaţie posibilă ar fi doar analogia, dar nu se ştie unde trebuie ea căutată" [1]. Iar studiile ulterioare nu au adăugat mare lucru. După excelenta sa subliniere, chiar dacă ne-am limita la un singur individ, toate explicaţiile generale ale efectelor muzicale se aplică identic celor lipsite de eficacitate, penibile, ca şi celor fermecătoare, celor demne de admiraţie ca şi celor respingătoare. Însă acelaşi lucru este valabil şi pentru încercările de a explica efectele oricărei forme nefigurative şi lipsite de utilitate evidentă. Faptul rămîne valabil fie că ar fi forme vizuale sau sonore, fie că ar fi alcătuite din note sau din mişcări, din intervale de timp sau din imagini ale vorbirii.

Dacă nu li se poate urmări corelarea cu o utilizare anumită (cum ar fi întrebuinţarea farfuriei la masă, sau a unei case pentru locuit), cu o interferenţă cu mijloacele de realizare a acţiunilor sau cu o periclitare a acestora, cu un obiect oarecare de interes practic pe care să îl reprezinte — astfel de efecte sînt în mod necesar foarte greu de interpretat.

Cu toate acestea, nimic misterios în dificultatea de a le explica. Faptele pretinse sînt dincolo de puterile actuale de observaţie. Ele depind de o ramură a psihologiei pentru care încă lipsesc metodele de cercetare. Se prea poate să mai fie de aşteptat multă vreme, se prea poate să fie necesare progrese considerabile în neurologie, mai înainte ca aceste probleme să poată fi abordate cu folos. Dar oricît de regretabil ar fi acest lucru, nu există nici o scuză pentru născocirea unor facultăţi unice şi a unor entităţi supreme, inanalizabile, indefinibile. A spune despre un lucru că este inanalizabil înseamnă ori că acel lucru este foarte simplu, ori că nu poate fi încă analizat. Efectele muzicale, ca şi efectele formei în general,

[1] *The Power of Sound*, pag. 176.

sînt inexplicabile numai în al doilea sens. A pretinde că sînt inexplicabile în primul sens, înseamnă doar a te juca de-a misterul. Să exemplificăm cu două cazuri ; pînă nu demult, înflorirea comerțului și vremea frumoasă nu erau explicabile și mai prezintă încă, fără îndoială, aspecte inexplicabile. Dar nimeni nu va pretinde că trebuie adoptate poziții unice, *sui generis*, în problemele comerțului sau ale meteorologiei.

Însă practica descrierii „proprietăților muzicale" și efectele formale ale artei în genere drept *sui generis* mai are o cauză pe lîngă actuala derută intelectuală. Mulți își închipuie că a spune despre o anume activitate mentală că este *unică* sau *sui generis* îi conferă acesteia o poziție privilegiată față de cea pe care ar ocupa-o în urma acceptării faptului că e pur și simplu prea complicată sau prea greu accesibilă experimentării pentru a fi explicată în prezent. Este, parțial, un reziduu al concepției că explicația în sine este derogatorie, atitudine susținută doar de cei needucați în această privință. Parțial, această preferință pentru „unicități" se datorează expresiei confuze după care, de pildă, catedrala Sf. Paul poate fi numită unică. Însă „stelele verzi" ce se văd după primirea unui pumn în nas constituie un fenomen tot atît de singular ca oricare act de evaluare a muzicii, la fel de privilegiat ca oricare astfel de unicitate.

Fiece element al unei forme, fie ea muzicală sau nu, este capabil să trezească o reacție foarte complexă și difuză. Reacția este de obicei minimală și scapă introspecției. Astfel, o singură notă sau o culoare uniformă nu produc de obicei un efect observabil în afara caracteristicilor senzoriale. Cînd sînt însoțite de alte elemente, forma alcătuită laolaltă poate avea pregnante urmări ce constau în emoții și atitudini. Dacă se consideră aceste rezultate drept simplă însumare a efectelor, poate să pară cu neputință ca efectul formei să fie rezultat al efectelor elementelor și se ajunge astfel cu ușurință, prin intermediul unor pseudo-explicații, la născocirea proprietăților supreme ale „formelor". Numai un plus de analiză psihologică elimină aceste născociri. Numai foarte rar se însumează efectele evenimentelor mentale. Experiențele intense nu sînt alcătuite din unele mai puțin intense, astfel cum un perete e con-

struit din cărămizi. Metafora însumării este cu totul eronată. Metafora descompunerii forțelor ar fi mai fericită, dar nici ea nu reprezintă fidel comportamentul intelectului. Reacțiile separate pe care tinde să le provoace fiecare element izolat sînt atît de strîns corelate încît combinația lor, pe cît se știe astăzi, are efecte incalculabile. Doi stimuli care separați de un anumit interval temporal sau spațial s-ar anihila reciproc, separați de un alt interval produc un efect ce depășește categoric efectele lor solitare. Iar reacția lor asociată, în cazul dispunerii într-un interval convenabil, poate fi complet diferită de reacțiile fiecăruia. Ne-am putea gîndi la efectele impulsurilor asupra unui pendul la intervale diferite de timp, dar această metaforă, cum am mai sugerat, nu este satisfăcătoare. Este simplistă. Complexitatea reacțiilor chimice ar fi o ilustrare mai convingătoare. Cantitățile considerabile de energie latentă eliberată de aparent neînsemnate modificări ale condițiilor sugerează mai limpede ce se petrece prin combinarea stimulilor. Chiar și această metaforă, însă, reprezintă sărăcăcios complexitatea interacțiunilor sistemului nervos. Numai prin presupuneri i-am putea ghici activitatea. Unica certitudine este că e cea mai complexă și mai sensibilă alcătuire cunoscută.

Diferențele miraculoase și impredictibile ale reacțiilor globale, produse de neînsemnate modificări ale dispunerii stimulilor, se explică astfel pe de-a-ntregul prin sensibilitatea sistemului nervos ; iar misterele „formelor" sînt numai consecințe ale ignorării detaliilor activității sale. Am pomenit mai înainte de „elemente" ale formei, dar încă nu știm, de fapt, care sînt. De pildă, orice sunet muzical are o vădită complexitate, cu toate acestea, în privința efectelor muzicale complexitatea sa este incertă. Are ton, are *timbru*, caracteristici ce se modifică în funcție de instrumentul care îl produce, caracteristici denumite uneori „culoare". Efectele sale depind de asemenea de volum. Și este încă și mai complex. Raporturile cu alte sunete muzicale sînt de trei tipuri minimum : relații tonale, relații armonice și relații temporale, cărora ritmul le conferă un grad extrem de complexitate. Se poate să mai fie implicate și alte raporturi. N-ar avea nici un rost să detaliem acum

aceste calităţi şi raporturi. Pentru scopurile noastre imediate nu are însemnătate decît faptul că datorită complexităţii neobişnuite a sunetelor muzicale şi datorită dispunerii lor posibile se instituie un vast domeniu al echilibrului impulsurilor, al conflictului dintre ele, al anihilării reciproce şi al acordului lor. Nu surprinde în nici un fel împrejurarea că s-au descoperit atît de puţine corespondenţe invariabile între stimuli şi reacţiile globale.

Aceeaşi conjunctură se întîlneşte de fiecare dată cînd se produc efecte în conştiinţă prin influenţa directă a formelor în sine, despuiate de utilizări pragmatice şi de orice reprezentări. Este nevoie de aceeaşi circumspecţie faţă de cei care, atît în privinţa poeziei, cît şi a picturii, sculpturii, arhitecturii, atribuie virtuţi aparte, unice şi mistice formelor în sine. În toate aceste cazuri, efectul lor se datorează interacţiunii şi nu însumării efectelor provocate de elemente. În mod deosebit trebuie ocolite speculaţiile deşarte asupra „raporturilor necesare şi inevitabile" drept sursă a efectelor. Fără îndoială, un mod anumit de dispunere într-un caz anumit, un anumit raport, poate fi necesar, astfel încît o altă ordonare a elementelor ar conduce spre un efect complex diferit. Dar nu acesta este sensul folosit de obicei pentru a numi necesitatea raporturilor. O joacă predilectă a multor critici de artă este necesitatea în sensul metafizic. O foarte obscură „necesitate logică". Celor familiarizaţi oarecum cu logica şi cu psihologia, folosirea uzuală a termenului „logic" în descrierea acestor raporturi le sugerează numai că nu se poate spune nimic limpede sau serios despre ele. Este drept că opera capătă o anume „inevitabilitate" prin adoptarea unui element într-un anume şi numai într-un anume fel, *pentru producerea unui anume efect global,* în condiţiile unor elemente date.

Care este însă efectul şi care îi este valoarea sînt întrebări încă neelucidate, iar inevitabilitatea de mai sus nu are o natură *a priori,* ci depinde strict de relaţia dintre cauză şi efect. Sarea trebuincioasă unei supe este în acest sens „logic necesară", ca şi relaţiile picturale. Valoarea nu decurge din înţelegerea — conştientă sau subconştientă — a adecvării acestor raporturi, ci din efectul mental de ansamblu, produs prin adecvarea lor (deci prin eficacitate).

CAPITOLUL XXI

O TEORIE A COMUNICĂRII

Căci, după ei, cîndva eram
Prinşi în acelaşi continent.

Matthew Arnold

CA ŞI ALTE domenii, cel al comunicării este bîntuit de mistere artificiale, exprimate fie în opinii spontane, fie într-altele meditate minuţios. Pe de o parte se defineşte comunicarea drept transfer efectiv al experienţelor, asta în cel mai strict sens, aşa cum ai transfera — de pildă — un ban dintr-un buzunar într-altul ; se ajunge pe această cale la cele mai năstruşnice ipoteze. Blake, se pare, ar fi crezut că una şi aceeaşi stare de spirit, socotită fiinţă sau forţă, poate să ocupe cînd o conştiinţă, cînd alta, cînd mai multe deodată. Într-o manieră mai puţin pitorească, alţi gînditori au făcut apel la considerente nu mai puţin transcendente drept trebuinţe ale explicării comunicării. Trebuie să presupunem — se pretinde — că mintea omului este cu mult mai cuprinzătoare decît ne închipuim de obicei, că părţi ale uneia pot să se reverse într-alta, că minţile se întrepătrund şi fuzionează, ba chiar că individualitatea lor nu este decît aparenţă iluzorie, şi că, în esenţă, nu există decît una singură ale cărei aspecte, ale cărei înfăţişări, sînt nenumărate. E lesne să pătrunzi astfel în labirint. Poate că nici o fiinţă iscoditoare nu are cum să evite orbecăirile, într-o anume etapă de creştere intelectuală. Singura ieşire din labirint este însă intrarea iniţială.

Căci comunicarea nu se produce ca transfer de experienţe identice sau ca participare la astfel de experienţe. Concluzia nu este tragică. De fapt nici o teorie generală a condiţiilor sau a naturii experienţelor nu afectează valoarea. Căci valoarea are prioritate faţă de explicaţii. Dacă astfel de transferuri sau participări s-ar produce în realitate, am fi, de bună-

seamă, constrînşi să adoptăm o teorie transcendentă. Toate sînt însă iluzorii [1] şi niciunul dintre argumentele care sprijină această atitudine nu are vreo greutate.

Totul se rezumă la faptul că, în anumite condiţii, conştiinţele individuale trec prin experienţe foarte asemănătoare. Cei ce nu sînt în stare să accepte acest punct de vedere nu îl resping pe temeiul absenţei argumentelor favorabile şi nici din pricina felului în care sînt înrîuriţi de lume, ci pe temeiul dorinţei născute din înrîurirea opiniilor contrare atitudinilor faţă de semeni. Sînt clipe cînd oricine visează că totul s-ar putea petrece altfel; izolare pare o frustrare. Prinşi în momente de inadaptabilitate, ne resimţim insularitatea esenţială drept un canon şi o pacoste, în vreme ce pentru nici un om înzestrat cu sensibilitate nu este comodă acceptarea faptelor şi înălţarea pe ele a unei noi şi mai izbutite adaptabilităţi. Dar convingerea întemeiată nu frustrează în fapt pe nimeni de vreo valoare; şi trebuie că toate convingerile de acest fel sînt asemenea. Se poate, fără îndoială, vorbi de sistematizări eronate pentru care reordonările sînt excluse. O convingere lipsită de temei poate să devină condiţie indispensabilă a celor mai însemnate acţiuni ale unor oameni care, fără acest sprijin, s-ar prăbuşi în derută. Este cazul multor convingeri religioase; şi dacă afirmăm că eliminarea unor astfel de convingeri nu implică pierderi, ci, dimpotrivă, considerabile cîştiguri valorice, nu înseamnă că în acest proces nu ar fi strivite valori individuale. Nu înseamnă decît că cei lipsiţi de rigiditate ar regăsi, după înlăturarea erorilor, cele mai multe valori, că pierderile suferite ar fi compensate, echivalate, că adaptarea lor la realitatea lumii ar oferi nenumă-

[1] Cu toate că ar extinde considerabil cunoaşterea modalităţilor de influenţare mentală reciprocă, straniile fenomene cert telepatice, demne de tot interesul, ca şi isprăvile cutăror „psihometrişti" ori „clairvoyanţi", nu implică astfel de stratageme ale disperării, cum ar fi participarea la experienţe *identice* sau transferul acestora. Dacă lucrurile ar sta astfel, s-ar elimina posibilitatea cercetării lor prin simpla tehnică satisfăcătoare tradiţional. Comunicarea devine o taină indicibilă, de nepătruns, pentru orice teorie a „identităţii" ori a „participării". Fără îndoială că nu se exclud din principiu evenimentele bizare, necunoscute; însă din comentarea lor nu ne alegem cu mare lucru.

rate valori noi. Se confirmă astfel opinia destul de răspîndită după care cîştigul cel mai de preţ este cunoaşterea. Opinia pare îndreptăţită. Cunoaşterea *este*, aflăm noi treptat, o indispensabilă condiţie în calea obţinerii celor mai de seamă, mai statornice şi mai cuprinzătoare valori.

Pornim, deci, de la izolarea naturală, de la separarea conştiinţelor. În condiţii deosebit de favorabile, experienţele lor pot fi similare. Spunem că o comunicare se împlineşte cînd o conştiinţă acţionează asupra mediului înconjurător astfel încît este influenţată o altă conştiinţă în care are loc o experienţă asemenea celei din prima conştiinţă şi a cărei cauză se găseşte parţial în cea dintîi. Comunicarea este, evident, un act complex ce prezintă, în minimum două privinţe, distincţii graduale. Cele două experienţe pot fi mai mult sau mai puţin asemănătoare, iar a doua poate depinde mai mult sau mai puţin de prima. Dacă un oarecare X se plimbă împreună cu un Y, iar X îi atrage atenţia lui Y şi-i spune : „uite-l pe ministrul justiţiei", experienţa lui Y, care îl priveşte pe demnitar, este numai întîmplător dependentă de cea a lui X. Dacă însă X, după ce l-a văzut pe ministrul justiţiei, îl descrie unui prieten, mai tîrziu, într-o mină din Portland să zicem, experienţa acestui prieten va depinde într-o măsură însemnată de cunoaşterea altor oameni de legi, restul fiind completat de trăsăturile particulare indicate de X. Dacă X este înzestrat cu talentul descrierii, iar prietenul său posedă remarcabile capacităţi selective şi sensibilitate deosebită, cele două experienţe vor fi extrem de asemănătoare, însă nu identice. Se poate întîmpla să fie foarte diferite, fără ca vreunul dintre cei doi să-şi dea bine seama. Se presupun, de obicei, circumstanţe biografice asemănătoare, îndelungată frecventare reciprocă, familiaritate, pe scurt, e necesar un bagaj extrem de bogat de experienţe comune pentru ca oamenii să comunice în absenţa unor talente deosebite, active sau receptive, dar chiar şi în prezenţa acestor trăsături, succesul comunicării depinde, în cazurile dificile, de gradul de asemănare a experienţelor anterioare. Fără aceste similitudini, comunicarea este imposibilă. Cazurile dificile sînt cele în care însuşi vorbitorul trebuie să furnizeze şi să controleze o bună parte a cauzelor experienţei

ascultătorului, cazuri în care ascultătorul, la rîndul lui, trebuie să se opună interferenței unor elemente irelevante din experiențele sale anterioare. Cînd X indică și Y privește lucrurile sînt mai simple cu toate că se știe că un obiect complex, un peisaj de pildă, care permite felurite selecții, corespunzătoare feluritelor manifestări ale interesului, nu poate fi tratat într-o manieră atît de elementară. Obiectele de o complexitate mai redusă și cu trăsătura esențială lipsită de proeminență — de exemplu un individ adormit în timpul slujbei la biserică — pot fi mai lesne indicate pur și simplu pentru realizarea comunicării, cu toate că și în acest caz spectacolul poate să-i amuze pe unii, în vreme ce alții vor fi indignați.

În cazurile dificile, mijlocul de comunicare este cu necesitate complex. Efectul unui cuvînt variază în funcție de context. Ceea ce, considerat de sine stătător, ar fi fost neclar, se limpezește în ambianța potrivită. Astfel se petrec în general lucrurile ; efectul oricărui element depinde de prezența celorlalte. Acest principiu predomină pînă și o comunicare atît de superficială cum ar fi cea implicată în descifrarea unui scris de mînă și se menține valabil chiar pentru cele mai profunde forme de comunicare. De unde și superioritatea poeziei față de proză, poezia rămînînd cel mai complex vehicol, apt să realizeze comunicările cele mai dificile și mai profunde. Asemănător este cazul ambiguității crescute a reproducerilor monocrome față de cea a tabloului original. Elementele de care depinde *dificultatea* comunicării au fost trecute în revistă. Aceasta nu trebuie confundată cu dificultatea obiectului comunicat, cu toate că sînt adesea corelate. Unele calcule foarte complicate, de pildă, pot fi comunicate cu mare ușurință. *Profunzimea* comunicării, de asemenea, nu este corelată în mod necesar cu dificultatea. Este doar un nume pentru gradul de completitudine a reacției solicitate. Diagrama de la pagina 116 elucidează sensul termenului. Comunicările ce implică atitudini sînt mai profunde decît cele curat referențiale. De fapt, succesul prozei abstracte și analitice depinde de superficialitatea curentului principal. Dacă nu evită orice trezire a emoțiilor, distincțiile necesare se obscurizează.

CAPITOLUL XXII

CARACTERUL VALORIZABIL AL EXPERIENȚEI POETULUI

„Că este cel mai înțelept, cel mai fericit și cel mai de seamă ipe cît este de poet, este de asemenea un lucru hotărît; cei mai mari poeți au fost oameni cu nepătată virtute, deosebit de chibzuiți și, dacă le privim tainițele vieții, acoperiți de noroc."

Apărarea poeziei.

DARURILE comunicative deosebite la care ne-am referit nu sînt calități ireductibil specifice, nici cele active și nici cele pasive. Descrierea lor s-ar putea face în termenii proceselor menționate. Utilizarea unor elemente similare ale experienței anterioare și controlul acestora prin intermediul dependenței dintre efectele lor constituie înzestrarea celui implicat activ în comunicare, a vorbitorului. Spiritul disociativ, impresionabilitatea, capacitatea de a resuscita limpede și liber elementele experienței anterioare, *descîlcite unele de celelalte,* ca și controlul amănuntelor individuale irelevante ori al coincidențelor constituie înzestrarea destinatarului. Acum le putem analiza mai îndeaproape.

Se poate renunța la unele particularități temperamentale sau caracterologice, favorabile sau nefavorabile celor implicați. Curajul de pildă, temeritatea, spiritul de inițiativă, cumsecădenia, absența orgoliului nemăsurat, a îngîmfării, cinstea, umilitatea în cel mai bun sens al cuvîntului, umorul, toleranța, sănătatea și trăsăturile confuciene ale „omului superior" sînt condiții generale ce favorizează comunicarea. Pe acestea însă le vom presupune prezente într-o măsură convenabilă pentru a trece la condițiile inaparente dar fundamentale. Mai întîi, toate atributele socotite necesare destinatarului îi sînt la fel de trebuincioase și artistului. Acesta este deosebit de predispus

la influențele mediului ambiant, față de care manifestă spirit disociativ. În plus, el se distinge prin libertatea cu care menține suspendate toate aceste impresii și prin ușurința cu care le impune noi corelații. Ceea ce îl deosebește în mod esențial pe artist, pe poet, de omul obișnuit, se poate găsi, cum adesea s-a mai spus, în libertatea, în finețea și în ordinea conexiunilor realizate între diversele elemente ale experienței sale. „Toate înfățișările naturii i se ofereau încă", spune Dryden în mod fericit despre Shakespeare, „iar el le culegea, nu trudnic, ci inspirat". Această posesiune valorizabilă a trecutului este cea dintîi caracteristică a inițiatului în comunicare, a poetului, a artistului.

Caracterul valorizabil este totuși cel esențial și nu simpla posesiune. Sînt destui oameni învestiți cu o memorie marmoreană de pe care vremea n-a izbutit să șteargă nici cea mai neînsemnată urmă, dar care profită prea puțin de pe urma darului pe care îl au. Simpla memorie mecanică este mai degrabă un cusur decît un avantaj al comunicării, deoarece îngreunează teribil înlăturarea particularului și a irelevantului de esențial. Cei cărora trecutul li se înfățișează ca un întreg pot fi întîlniți mai curînd într-un azil.

Aici, însă, nu discutăm despre memorie, în sensul strict de datare și de localizare a experiențelor trecute, ci despre reproducerea liberă. A fi capabil să reînvii o experiență nu înseamnă să-ți amintești cînd și unde și cum s-a produs, ci doar să poți utiliza acea stare de spirit. Pentru care motiv unele experiențe sînt valorizabile iar altele nu, este din nefericire o chestiune încă ipotetică. În cele mai multe studii, în cel al lui Semon de pildă, dificultatea constă în explicarea motivului pentru care experiența anterioară nu poate fi valorificată oricînd. Dar nu e greu să se producă ipoteze plauzibile, iar absența unor mărturii clare, a unor dovezi concludente nu trebuie să frîneze producerea lor, dacă sînt numite de la bun început ipoteze.

Măsura în care se poate reînvia o experiență pare să depindă în primul rînd de interesele și de impulsurile active. Dacă interesele nu se repetă, reînvierea ei poate să pară dificilă. Experiența originală e alcătuită dintr-un număr de impulsuri ; s-a produs numai în urma acelor impulsuri. Prima

condiție în reînvierea ei va fi producerea unor impulsuri similare *unora* dintre acestea.

Bolnavul psihic, preocupat la nesfîrșit de reînvierea aceleiași experiențe, face acest lucru (dacă îl face) pentru că sfera lui de posibile impulsuri este extrem de limitată, iar alte impulsuri nu intervin. Iată de ce se spune că el reproduce integral trecutul. Cele mai multe reînvieri ale trecutului sînt de obicei distorsionate pentru că doar unele dintre impulsurile originale sînt repetate, pentru că sînt implicate și impulsuri noi, și astfel rezultă un compromis.

Impulsurile implicate în experiențe pot fi numeroase și variate, sau puține și asemănătoare. Putem presupune că o experiență cu o structură de impulsuri foarte simplă va tinde să reapară numai dacă aceste impulsuri sînt din nou relativ dominante. Celelalte elemente fiind la același nivel, experiența respectivă va avea mai puține șanse de a fi reînviată decît experiența cu o structură mai complexă. Reamintind exemplul din capitolul al XIV-lea, cu cît este mai mare o fațetă, cu atît mai numeroase sînt pozițiile din care poliedrul se va întoarce pe acea fațetă. Un principiu psihologic primordial afirmă că reîntoarcerea parțială a unei singure situații poate să reinstaureze ansamblul, numai că majoritatea impulsurilor a aparținut anterior mai multor ansambluri diferite și pare normal să se dezvolte o intensă concurență în stabilirea ansamblului ce se repetă de fapt. În cele din urmă disputa este rezolvată mai cu seamă de natura conexiunilor dintre componente. Adepții gestaltismului au susținut recent că simpla contiguitate sau simultaneitate este lipsită de eficacitate în controlul recurențelor. Comparați învățarea pe dinafară a unei teoreme de geometrie cu înțelegerea ei, sau cercetarea grăbită a unei locuințe cu familiaritatea de zi cu zi.

Atunci care este diferența dintre înțelegerea unei situații și reacțiile mai obișnuite la acea situație? Diferența constă în gradul de organizare a impulsurilor stîrnite. O diferență între o reacție complexă sistematizată sau o secvență ordonată de reacții, și un amestec dezordonat de reacții. Nu trebuie să considerăm „înțelegerea" într-un sens prea specializat, pentru a nu desconsidera importanța imensă a acestei deosebiri în determinarea reinstalării experienței. Sîntem obișnuiți

dității și a exclusivității jocului impulsurilor respective, iar faptul că, la nevoie, el poate retrăi cu multă ușurință o parte mai mare a trecutului său se datorează acestor conexiuni.

Aceeași explicație poate fi oferită și într-un alt mod. Pentru menținerea echilibrului și a clarității atitudinilor, omul obișnuit trebuie să-și suprime, în cele mai multe cazuri, majoritatea impulsurilor trezite de o situație. El nu e capabil să le organizeze ; de aceea trebuie să le înlăture. În aceeași situație, artistul este capabil să se orienteze chiar dacă faptele sînt foarte confuze. Iată de ce comportamentul care rezultă poate să nedumerească, să irite, să nască invidie, sau să pară de neînțeles. Rotirile porumbeilor din Trafalgar Square nu au, poate, nici o legătură cu irizațiile apei din bazine, iar tonul vocii nici o legătură cu observațiile unui vorbitor. Nu putem cuprinde decît un cîmp stimulativ foarte îngust, iar restul îl lăsăm deoparte. Dar artistul nu procedează astfel, și are la dispoziție acest rest cînd îi este necesar.

Pericolele la care este expus, aparenta inconsecvență, un comportament adesea dificil, incertitudinea relațiilor, caracterul impredictibil al actelor sale, toate acestea sînt evidente și de multe ori comentate cu lux de amănunte. La fel de limpede este asemănarea sa superficială cu cei împrăștiați, haotici, fără simț al discernămîntului, cu o atenție redusă și dispersată. În mod esențial însă, artistul se găsește la antipodul acestora.

să distingem artificial activităţile mentale intelectuale sau teoretice de cele non-intelectuale sau emoţionale. Pentru a înţelege o situaţie în sensul dorit aici nu este necesar să medităm asupra ei, că-i cercetăm principiile şi să-i discernem conştiincios trăsăturile, ci să reacţionăm faţă de ea ca faţă de un întreg, cu o coerenţă care să atribuie componentelor importanţa meritată şi să le permită independenţa necesară reacţiei. E rezonabil să se considere, deci, că experienţa cu un caracter organizat are mai multe şanse de a fi reînviată, poate fi mai lesne valorificată parţial sau integral decît experienţele confuze.

Comparaţi comportamentul omului adormit cu al celui treaz, al omului normal cu al celui sub anestezie superficială sau profundă, al celui flămînd sau bolnav cu al celui sănătos. Pentru a descrie aceste diferenţe în potenţe neurale şi pentru a marca gradul de eficienţă fiziologică, doctorul Head a propus de curînd [1] termenul de *veghe*, o completare utilă a mecanismului simbolic. În stare de veghe intensă, sistemul nervos reacţionează la stimuli prin reacţii foarte adaptate, selective şi ordonate; într-o stare redusă de veghe, reacţiile îşi pierd din selectivitate, se adaptează cu mai puţină fineţe. Comparînd preparatul decorticat cu poetul în plină forţă creatoare, automatismele elementare cu actele intens conştiente, se constată că manifestările unei anumite situaţii-stimul variază în funcţie de veghea celui mai adecvat comportament al sistemului nervos. Putem încheia convenabil comentariul asupra reînvierii experienţelor, afirmînd că experienţele produse în condiţiile unei excepţionale stări de veghe sînt în mod cert optim valorificabile. Desigur că gradul de veghe al individului în momentul reînvierii unei experienţe trecute este un factor la fel de important.

Prin urmare, concluzia, fie şi parţială, în privinţa neobişnuitei valorificări a experienţelor poetului, ar fi că acestea sînt înalt organizate, iar stările sale de veghe deosebit de intense. În conştiinţa sa se stabilesc conexiuni pe care o conştiinţă obişnuită nu le realizează niciodată din pricina rigi-

[1] Henry Head, *The Conception of Nervous und Mental Energy* — în *British Journal of Psychology*, oct. 1923, vol. XIV, pag. 126.

CAPITOLUL XXIII

TEORIA TOLSTOIANĂ A CONTAGIUNII

> Frumosul nu este o calitate inerentă lucrurilor ; el se află numai in mintea celui care le contemplă.
>
> *Hume*

ESTE bizar faptul că speculaţia asupra artei a pornit numai arareori de la trăsătura ei cea mai pregnantă. În interesanta sa „Retrospectivă", Roger Fry aminteşte de uimirea intelectualilor englezi contemporani în faţa revenirilor insistente ale lui Tolstoi la problema comunicării. „De o însemnătate covîrşitoare rămînea ideea că opera de artă nu este un depozit de frumos situat aiurea, ci expresia emoţiei resimţite de artist şi transmisă receptorului." [1] Ar fi util să urmărim raţionamentul lui Tolstoi. Teoria [2] sa este astfel formulată : „Arta este mai mult sau mai puţin contagioasă drept urmare a trei împrejurări :

(I) drept urmare a măsurii individualităţii sentimentului exprimat
(II) drept urmare a măsurii limpezimii de exprimare a acestui sentiment
(III) drept urmare a sincerităţii artistului, adică a măsurii intensităţii cu care îşi trăieşte sentimentul exprimat."

Contrastînd curios cu celelalte opinii ale sale pe care tocmai le-am amintit, el adaugă : „Nu numai că acest caracter este un semn de netăgăduit al artei, dar intensitatea contagiunii este singura măsură a valorii artistice".

[1] *Vision and Design*, pag. 194.
[2] *Ce este arta?*, XV.

Această contradicție poate fi înlăturată sau măcar atenuată, dacă se ține seamă de caracterul ambiguu al sintagmei „intensitatea contagiunii". Ea poate să însemne :

(I) numărul celor atinși de contagiune
(II) amploarea cu care experiența este reprodusă.

Acestea sînt cele două sensuri mai importante ale expresiei și amîndouă sînt implicate în expunerea lui Tolstoi. Primul sens corelează această opinie cu doctrina sa după care arta nu are valoare decît dacă este accesibilă oricui. Cel de-al doilea nu poate fi conciliat, totuși, cu opinia de mai sus, dar putem fi siguri că Tolstoi l-a avut în vedere. „Cu cît este mai insolit sentimentul exprimat", continuă el, „cu atît mai puternic este influențat cel căruia i se adresează ; cu cît este mai insolită starea de spirit ce i se imprimă cititorului, cu atît mai bucuros, cu atît mai dornic va fi acesta să i se supună".

Observația este în întregime falsă. Tolstoi ar fi putut să spună că anumite experiențe insolite sînt demne de tot interesul, iar faptul se datorează parțial ciudățeniei lor, trăsăturilor inedite. Multe experiențe inedite și particulare sînt însă neinteresante și chiar respingătoare. Dispepticii, amatorii de psihanaliză, pescarii și jucătorii de golf au adesea de povestit lucruri ieșite din comun. Dacă ne ferim să le dăm ascultare este tocmai pentru că sînt atît de insolite. În plus, multe experiențe sînt, din pricina bizareriei lor, incomunicabile.

Amploarea și comoditatea unei comunicări depind de raritatea și straniul experienței comunicate numai și numai dacă aceasta stîrnește un interes comun. Cu această condiție, desigur, observația lui Tolstoi este îndreptățită. Dacă a formulat-o fără nuanțe, asta vorbește despre sinceritatea și despre candoarea sa. O atît de întinsă parte a doctrinei sale este rezervată refuzului experiențelor insolite drept subiecte artistice nimerite ! Ceea ce ar mai fi adăugat, dacă s-ar fi oprit asupra acestui lucru, ar fi fost o distincție între experiențele care, deși insolite, sînt la îndemîna întregii omeniri, sînt accesibile oricărui om bine dezvoltat și șlefuit într-un sens natural, asta pe de-o parte, și, pe de alta, celelalte ex-

perienţe insolite ce se datorează anomaliilor, bolii sau unei înclinaţii excentrice şi oscilante. I-ar fi făcut cu siguranţă plăcere să-i socotească smintiţi pe cei din lumea mondenă, pe intelectuali, pe vlăguiţii cercurilor rafinate.

Cea de a doua împrejurare a contagiunii, limpezimea de exprimare a sentimentului, este şi mai importantă. Problema comunicării constă tocmai din descoperirea modalităţii de a obţine o transmisie limpede. Am văzut că acest lucru depinde de capacitatea valorificării experienţelor obişnuite, de scoaterea lor la iveală cu ajutorul unui vehicul potrivit, a cărui complexitate contribuie la controlul şi la eliminarea elementelor inadecvate, pe măsură ce ele apar.

Cea de a treia împrejurare, sinceritatea artistului, este ceva mai tulbure. Nici măcar explicaţiile lui Tolstoi nu luminează decît o parte din drum. Ce este acea intensitate a experienţei ? Pare limpede că experienţele pot să aibă intensitate maximă fără să fie prin asta mai lesne de exprimat. Descrii mai anevoie un fulger văzut de aproape, pe vîrful muntelui, decît acelaşi fulger văzut din adîncul văii. Cu toate acestea, Tolstoi vorbeşte despre experienţă aşa cum este ea evocată de artist în comunicare, despre „emoţia înrudită cu ceea ce fusese mai înainte obiectul contemplării" şi care „se naşte treptat şi sălăşluieşte ca atare în conştiinţă", pentru a cita cuvintele binecunoscute ale lui Wordsworth despre izvoarele poeziei. El vorbeşte despre plenitudinea, despre echilibrul şi despre limpezimea cu care se dezvoltă experienţa de comunicat în conştiinţa celui care comunică în însuşi momentul expresiei. Nu sînt rare influxurile emoţionale alături de cioburi, de fragmente desperecheate de imagini, de cugetări şi de activităţi incipiente ; iar veleitarul nu izbuteşte decît să transcrie lucruri care-i invadează conştiinţa.

In jur doar avortoni, doar stîrpituri
Şi opuri viitoare şi lături :
Ca plumbul bine-ncins, absurdul strîns
Curgea în mintea vrednică de plîns. [1]

[1] "*Round him much embryo, much abortion lay, / Much future ode and abdicated play : / Nonsense precipitate like running lead, / Which slipped through cracks and zigzags of the bead.*"

Opus acestuia, poetul „mişcă tot sufletul, înfăţişat ca *ideală* perfecţiune". El are o „stare de suflet mai mult decît obişnuită, o dispoziţie mai mult decît obişnuită; judecată veşnic trează, ferm echilibru interior, entuziasm şi simţiri profunde ori vehemente" [1]. Ca de obicei, Coleridge face această nepreţuită observaţie aproape din nebăgare de seamă. Considerentul esenţial este integralitatea intelectului în momentul creaţiei, participarea nestingherită la evocarea experienţei a tuturor impulsurilor referitoare la ea, fie conştiente, fie inconştiente, fără suprimări sau restricţii. După cum am văzut, condiţia integralităţii, a amplorii, este calitatea cea mai rară, cea mai delicată, dintre cele pretinse de suprema capacitate comunicativă. Cum acţionează, de asemenea, am văzut, iar dacă asta înţelegea Tolstoi, probabil, prin sinceritate, oricît de stranii ar fi totuşi unele din exigenţele sale, descoperim încă un semn care să arate cît de covîrşitoare ar fi fost, sub auspicii favorabile, contribuţia sa la teoria criticii.

[1] *Biographia Literaria*, Vol. II, cap. XIV, pag. 12.

CAPITOLUL XXIV

NORMALITATEA ARTISTULUI

> Proza este o neîncetată luptă subtilă cu poezia... Orice abstracție își rîde de poezie și pretinde s-o rostească în bătaie de joc.
>
> *Înțelepciunea veselă*

DACĂ principala trăsătură a unui poet este capacitatea de a-și valorifica experiențele anterioare, pe cea de-a doua o putem denumi provizoriu normalitate. Cîtă vreme experiențele sale diferă de ale celor cu care comunică, nereușitele nu sînt cu neputință. Dar trebuie să fim foarte grijulii, atît cu privire la semnificația acestei corespondențe, cît și cu privire la semnificația normalității artistului.

În cazul limitelor rasiale [1], și poate că și în cadrul limitelor anumitor tipologii [2] foarte generale, toți oamenii prezintă cam aceleași impulsuri. Stimulii lor și direcția acestor impulsuri par să fie de o anumită constanță. Există, totodată, multe alte impulsuri inconstante. Exemplificarea nu este co-

[1] Gradul de diferențiere rasială este deosebit de dificil de apreciat. Avînd în vedere extensia amestecurilor, ar putea să aibă o deosebită importanță fie și numai în privința artei unei singure culturi, a unei singure tradiții. Cf. F. G. Crookshank, *The Mongol in our Midst.*

[2] Admițînd că ar putea fi acceptate, trebuie spus că aceste tipuri n-au fost încă descrise într-un mod satisfăcător. Cusururile încercărilor unor îndrăzneți, ca Yung de pildă, sînt puse în lumină de transformările extrem de comode și de libere de la un „tip" la altul, extrovertitul de acum devenind introvertit peste un ceas, raționalul intuitiv dintr-un moment într-altul. Școala de la Zürich neagă, desigur, această evidență, nu însă și majoritatea cercetătorilor. Să subliniezi aceste fenomene înseamnă să nu ocolești bună parte din ceea ce este prețios în distincții. O clasificare mulțumitoare ar fi, fără îndoială, extrem de complexă și ar urma poate modelul următor: Tipul A este extrovertit în condițiile acestea, introvertit în condițiile acelea etc.

modă pentru că terminologia impulsurilor este foarte săracă, însă sunetele, de pildă, sînt în genere stimuli constanți, în vreme ce cuvintele rostite separat sînt de obicei ambigue. Cu un plus de investigare, impulsurile ar putea fi sistematizate într-o ordine de relativă constanță sau uniformitate. Unele impulsuri își păstrează identitatea, urmînd în situații diverse același curs, de la o epocă la alta, din timpurile preistorice și pînă în zilele noastre. Altele se schimbă ca moda. Majoritatea se situează între aceste două extreme : cînd sistemul nervos este în stare de veghe nu sînt nici imobile și nici inconstante ; sînt stîrnite de anume stimuli și își urmează cursul datorită manifestării prezente sau trecute a altor impulsuri.

Pentru obținerea unei comunicări fructuoase, o cantitate de impulsuri, împreună cu stimulii lor eficace și cu liniile generale de modificare a impulsurilor trebuie să fie în egală măsură împărțite celor implicați în comunicare. Nu ne putem aștepta, desigur, să fie comune multe situații și reacții globale ; nici nu ar fi necesar. În anumite limite, deosebirile pot fi suplinite de ceea ce se numește imaginație.

Nu ne întîmpină din partea imaginației nici un mister deosebit. Nimic miraculos față de alte poteci ale conștiinței. Cu toate acestea, a fost atît de des socotită o taină, încît pare natural să o abordăm cu prudență. Dezirabil ar fi să se evite cel puțin soarta care se abătuse asupra lui Coleridge [1] și, astfel explorarea va fi salvată de implicații teologice.

Date fiind niște impulsuri active, prin ele vor fi stîrnite altele, în absența obiectelor care ar fi trebuit să fie stimulii lor necesari. Impulsurile de acest tip le denumesc imagistice, fie că apar, fie că nu apar imagini, căci producerea imaginilor nu este esențial implicată în interesul purtat de critic imaginației. Celelalte impulsuri implicate vor fi parțial determinate de cele cu care se împletiseră inițial, cînd fiecărui impuls îi corespunsese un stimul propriu, am spune, deci, în experiența

[1] *Biographia Literaria*, cap. XIII : „Cred că IMAGINAȚIA primitivă este puterea vie și cel dintîi Agent al percepției omenești, iar eu EXIST ca reproducere în conștiința finită a eternului act al creației întru infinit". Sugestiile sclipitoare împrăștiate de Coleridge în preajma acestei propoziții par să-i fi nedumerit pe cercetătorii de mai tîrziu. Numai astfel s-ar explica uitarea în care au fost îngropate.

neimaginară din care derivă cea imaginară. Datorită prezenței acestui intermediar, imaginația poate fi denumită recursivă. Pe cea care ne interesează, însă, o putem denumi *formativă* [1], pentru a le distinge. Căci circumstanțele prezente sînt cel puțin tot atît de importante. Gîndiți-vă, într-o altă stare de spirit, la o întîmplare care v-a emoționat cîndva profund. Cît de schimbat arată fiecare amănunt! Selecția impulsurilor eficiente este modificată; impulsurile sînt deformate și urmează cursuri diferite. Ansamblul imagistic este întotdeauna determinat de conjunctura actuală cel puțin tot atît cît și de cea anterioară, mai bine spus, de *cele* anterioare, din care izvorăște.

Faptul poate fi o explicație a multor trăsături extrem de bizare ale artelor, numărul lor limitat de pildă, caracteristicile formale, condiția impersonalității, cea a detașării etc., care au dat naștere comentariilor atît de confuze asupra stării „estetice". Într-o comunicare dificilă, artistul e silit să descopere mijloace cu care să controleze un aspect al experienței receptorului, astfel încît desfășurarea imagistică să fie guvernată de acest aspect și nu lăsată în voia accidentelor repetiției, ce diferă de la om la om în mod natural. Astfel, drept fundament al fiecărei arte se vor putea găsi anume tipuri de impulsuri, extrem de constante, care să fixeze cadrele în care se desfășoară fiecare reacție. Ele se vor afla printre cele mai constante impulsuri trăite, printre cele care sînt la paritate cu stimulii respectivi.

Pentru poezie — ritmul, metrul și muzicalitatea sau cadența; pentru muzică — ritmul, tonul, timbrul și armonia; pentru pictură — forma și culoarea; pentru sculptură — volumul și accentul; pentru toate artele — ceea ce se cheamă de obicei elemente formale sînt stimulii, simpli sau complecși, asupra cărora putem avea certitudinea producerii unor reacții constante. E adevărat că reacțiile lor nu sînt tot atît de

[1] Distincția lui Coleridge între IMAGINAȚIE și fantezie era parțial asemănătoare. Numai că el a implicat și criterii axiologice; imaginația ar fi o combinare de elemente psihice, o fuziune a acestora, din care se nasc stări de spirit valoroase, pe cîtă vreme fantezia nu ar fi decît un joc banal cu aceste elemente. Amănunte asupra acestei distincții se pot întîlni în capitolul al XXXII-lea, în care se deosebesc sensurile diverse ale termenului imaginație.

constante ca reflexul clipitului, de pildă, sau ca strănutul. Chiar şi ele, însă, pot fi supuse interferenţelor şi modificărilor produse de acţiunea unor impulsuri ce se realizează la niveluri superioare. Comunicarea presupune reacţii constante, suficient de diverse şi declanşate de stimuli material controlabili. Aceste trei condiţii explică numărul limitat al artelor şi interesul acordat elementelor formale.

Ele constituie scheletul, schelăria pe care se aşază celelalte impulsuri implicate în actul comunicării. Ele alcătuiesc partea fundamentală, prezentă, a experienţei, cea care controlează restul ambiguu şi inconstant, al desfăşurării imagistice. În sine, ele sînt adeseori destul de inadecvate, cu toate acestea n-a lipsit o naturală tendinţă a criticii de a sprijini opinia contrară. După cum am văzut, se pot întîlni deosebiri graduale, atît în cadrul fiecărei arte, cît şi între diferitele arte.

Modalitatea corespondenţei impulsurilor poetului cu cele ale cititorilor săi se va clarifica acum în bună măsură. Printre ceilalţi creatori de artă, poetul ocupă, poate, locul cel mai ingrat, însă dacă învinge dificultăţile este compensat de posibilităţile unui amplu registru al comunicării. Este însă lesne de înţeles că poate să-i fie fatală orice excentricitate, fie în privinţa reacţiei la ritmuri şi armonii verbale, fie în privinţa guvernării şi modificării reacţiilor ulterioare de către cele dintîi. Obiecţia se aplică tuturor artelor. O sensibilitate cromatică, excentrică, prezentînd anomalii, fenomen, se ştie, destul de răspîndit, poate să pustiască, din perspectiva comunicării, opera unui creator, fără să implice în mod necesar vreo diminuare a valorii propriei sale experienţe. Teoretic vorbind, individul capabil să desfăşoare stări spirituale deosebit de valoroase ar putea să pară, totuşi, de neînţeles şi ridicol din pricina unei sensibilităţi neobişnuite. Se iveşte, în acest caz, necesitatea verdictului care să sancţioneze opera sau decizia criticului nedumerit. Ridicată de asemenea în jurul marilor inovatori ca şi în jurul smintiţilor, dilema ne readuce la chestiunea normalităţii.

Normal trimite la etalon, nu la medie, aşa cum se mai crede şi cum se va mai crede ; iar investigarea trăsăturilor normei sau identificarea celui normal avansează o analiză axiologică. Artistul se abate de la medie, şi alţii fac însă

astfel. Totuşi, raţiunea care ne apropie de opera lui este abaterea, în vreme ce abaterea altor semeni ne alungă. Care sînt principalele distincţii care decid dacă abaterea este un cusur sau o virtute ?

Teoria valorii mai sus expusă sugerează cîteva dintre aceste distincţii. Dacă artistul este astfel organizat încît să poată duce o viaţă mai plină decît media, cu neînsemnate interferenţe printre impulsurile ce-i ordonează alcătuirea, este pe deplin limpede că ne putem strădui să-i semănăm cît sîntem în stare şi *dacă sîntem în stare.* Dar acest *„dacă sîntem în stare"* are consecinţe incalculabile. Din perspectiva obştei *s-ar putea* ca o colectivitate organizată după modelul celei a furnicilor sau a albinelor să fie superioară, cîtă vreme lucrul este însă cu neputinţă, se pune întrebarea dacă ar fi nimerit să se încerce aşa ceva. Tot astfel, oricît de demnă de admirat ar fi în sine, dacă alcătuirea artistului [1] este atît de excentrică încît o apropiere, fie şi aproximativă, ar fi imposibilă, sau dacă ar implica mai degrabă pierderi decît beneficii, atunci, oamenii fiind ceea ce sînt, renunţările ar fi justificate. Iar dacă lucrurile iau o altă întorsătură, situaţia este instructivă din punct de vedere teoretic, chiar dacă este ieşită din comun. Una este să fii perfect, alta să fii demn de urmat. Nu este însă lipsit de interes să observăm totodată că, adesea, mentalităţile pe care omul obişnuit, omul de rînd, nu şi le poate însuşi fără pierderi sînt imperfecte, iar bariera în calea apropierii sînt tocmai aceste imperfecţii. Poate că cea mai fericită ilustraţie în această privinţă ne-o oferă unii poeţi mistici. Oricît de sublime ar fi trăirile lui Boehme, ale lui Blake, ale lui Nietzsche sau ale sfîntului Ioan, trăsăturile care interzic un acces general la ele, deci barierele în calea comunicării, nu sînt cele din care decurge în mod esenţial valoarea. Incomprehensibil este Blake din pricina laturilor rudimentare ale personalităţii sale şi nu datorită celor alcătuite într-un chip superior.

Nu este greu să se explice numărul minim al experienţelor demne de admiraţie şi totuşi deosebit de stridente. Observaţia

[1] În cadrul acestei demonstraţii se distinge aspectul implicat în operă al personalităţii artistului de celelalte aspecte. Acestea din urmă nu ne interesează acum.

metaforică după care am fi cu toţii ramuri ale aceluiaşi copac nu este decît forma cea mai expeditivă. Atîta asemănare este în natura oamenilor, locul fiecăruia în lume este atît de familiar tuturora, iar alcătuirea conştiinţei înălţate pe o asemenea temelie depinde de procese atît de înrudite, încît este cu totul improbabilă o deosebire considerabilă şi totodată fructuoasă. Că sîntem capabili să exagerăm diferenţele dintre oameni se ştie. Dacă ne interesează doar ceea ce se numeşte de obicei minte, putem să presupunem cu oarecare îndreptăţire că minţile pot să se distingă *toto coelo*; dar dacă privim mai îndeaproape şi ne interesează omul în întregime, inclusiv reflexele spinale de pildă, socotind mintea drept pur şi simplu cea mai delicată şi mai dezvoltată componentă a alcătuirii globale, nu vom mai fi tentaţi să-i bănuim pe oameni atît de deosebiţi unul de altul. Desigur că par extrem de diferiţi în simţăminte şi raţionamente. Dar ne pricepem să detectăm aceste distincţii. Pe deasupra, avem tendinţa constantă de a pierde din vedere deosebirile de conjunctură care explică deosebirile de comportament. Presupunem într-o măsură ridicol de exagerată că ceea ce ne stimulează îi stimulează identic şi pe ceilalţi, şi uităm că ceea ce se întîmplă de fapt depinde de ceea ce s-a mai întîmplat şi de ceea ce se şi întîmplă înăuntrul fiinţei; toate acestea sînt lucruri despre care de obicei nu ştim mai nimic.

Astfel, în cazul artistului, modalităţile diferenţierii de medie presupun, de regulă, un înalt grad de similaritate. Ele sînt mai degrabă optimizări ale alcătuirii izbutite pentru cei mai mulţi. Deosebirile se limitează la cea mai recentă şi mai puţin rigidă latură a minţii, latură deosebit de plastică, pentru care procesul de reordonare este mai simplu. Deosebirile nu sînt, aşadar, obstacole mai dificile în calea comunicării decît ar fi, de pildă, cele dintre ipohondru şi omul normal. Mai mult, cîtă vreme reordonarea este pretinsă, se găsesc de obicei temeiuri pentru ducerea ei la bun sfîrşit. Să nu neglijăm împrejurarea că prin ameliorarea alcătuirilor se elimină eforturile în cel mai fericit mod cu putinţă, aspect însemnat în teoria evoluţiei. Noua reacţie este mai avantajoasă, mai folositoare în satisfacerea unor variate aparenţe.

Avantajele pot fi, însă, tot atît de bine majore ca şi minore, parţiale sau generale. Artistul se află la răspîntia multor drumuri. El poate să înainteze şi chiar înaintează deseori în direcţia care, urmată stăruitor, conduce mai degrabă la impas, chit că pentru moment valoarea sporeşte. Metafora e, desigur, stîngace. Ar putea fi îmbunătăţită substituind intersecţia cu un colector de dimensiuni diferite. Trebuie să se afle conducta pe care, urmînd-o, mintea sporeşte şi, de asemenea, care este relaţia de compatibilitate dintre conducte. Alături de poeţii universali, există poeţi cu un orizont limitat, iar aceştia pot să se dezvolte fie într-o manieră compatibilă, fie într-una incompatibilă [1] cu dezvoltarea generală, iar acesta este un criteriu de importanţă capitală în evaluare. Influenţa lui asupra perenităţii operei va fi analizată în altă parte.

În orice moment, în orice situaţie, se deschide posibilitatea unei largi varietăţi de atitudini. Alegerea celei mai optime nu se decide numai în funcţie de impulsurile ce se bucură de o ordonată satisfacere, ci şi de efectul atitudinii asupra restului alcătuirii individuale. Trebuie să se analizeze întregul sistem şi toate posibilităţile situaţiilor probabile pentru cîştigarea certitudinii asupra celei mai potrivite alegeri. Cîtă vreme lucrul este irealizabil şi nu putem decît să glosăm cele mai evidente obiecţii, ne mulţumim cu ocolirea atitudinilor evident păgubitoare.

Căci normalitatea poetului trebuie apreciată în funcţie de pagube. Cea mai mare parte a atitudinilor este păgubitoare, cîteodată într-o măsură scandaloasă. Conştiinţa, aparent mai puţin păgubitoare, devine normă demnă de urmat şi desfăşurăm, în măsura posibilului, experienţe gradual similare cu ale ei. Oprirea la o anumită normă este, adesea, un act inconştient, pur preferenţial, pricinuit de şocul satisfacerilor care urmează orientării libere spre ordonare a unor impulsuri pînă acum înăbuşite. Uneori alegerea este eronată, avantajul care

[1] O slăbiciune a şcolii irlandeze moderne (chiar şi în ce a dat mai izbutit, prin Yeats), sau a rafinatei poezii scrise de Walter De la Mare, poate să se găsească în sensibilitatea ce i se dezvoltă în afara orientării principale. Aceasta pare să fie justificarea aprecierii ei drept poezie minoră, tot aşa cum *Ţara pustie* a lui T. S. Eliot sau scrierile cele mai valoroase ale lui Thomas Hardy sînt socotite literatură majoră.

trezește preferința este parțial, implică în cele din urmă prea multe pierderi, de fapt pierderi ce nu întîrzie să se facă simțite.

Puțin cîte puțin, experiența corijează asemenea preferințe iluzorii, nu prin reflectare — spun unii că aproape toate alegerile critice sînt spontane, lipsite de reflecție — ci printr-o reordonare inconștientă a impulsurilor. Rar îți schimbi gusturile, mai degrabă descoperi că sînt schimbate. Te întorci la versuri care, în tinerețe, te-au emoționat pînă la lacrimi și le descoperi prăfuite, retorice. Cu sufletul rănit te întrebi ce s-a petrecut.

Desigur, uneori experiența nu corijează nimic. Poate că nu e nevoie de corectură, poate sînt prea multe de corectat. Cîștigul parțial, dulcele fior dureros al baladei Boosey...

Păstrez un alb, alb trandafir,
De-atunci e-atît de mult...
Mii stele pîlpîiau în zori,
Zefirul stam s-ascult.
E tăinuit într-un ceaslov
Și-atîta de uscat,
Dar cum mă-ndeamnă să visez
Într-una, pe-nserat! [1]

Cîștigul parțial poate fi seducător ; strălucirile sale vrăjite subjugă, oricît de însemnate ar fi șansele și valorile care, neluate în seamă, se irosesc de dragul său.

[1] *"I have a rose, a white, white rose, / 'Twas given me long ago, / When the winds had fallen to silence, / And the stars were dim and low. / It lies in an old book faded. / Between the pages white, / But the ages cannot dim the dream / It brings to me to-night! /"*

CAPITOLUL XXV

POEZIE PROASTĂ

Il faut dissiper un malentendu : nous sommes pourris d'art !

Le Corbusier-Saugnier

TEORIA poeziei proaste n-a fost niciodată elaborată cum ar fi trebuit, parțial datorită dificultăților unui astfel de studiu. Căci în cazul lucrărilor neizbutite, mai mult decît în al celor de valoare, dacă nu ținem seamă de distincția dintre aspectele comunicative și cele axiologice, chiar dacă sînt corelate, soluțiile vor fi incerte. Uneori lucrările sînt proaste din pricina comunicării defectuoase, din pricina vehicolului care nu funcționează ; alteori pentru că ceea ce se comunică nu are nici o valoare ; iar alteori din ambele motive. Poate că ar fi mai bine să restrîngem aprecierea de lucrare proastă la cazurile în care comunicarea se realizează într-o măsură considerabilă, și în care ceea ce se comunică este lipsit de valoare, și să includem celelalte cazuri în categoria de artă deficitară. Dar nu aceasta este și practica obișnuită a criticilor, pentru ei fiind de obicei proastă opera care produce o experiență neplăcută, chit că experiența nu este răspunzătoare de operă.

Să începem cu ipostaza comunicării defectuoase ; să alegem un exemplu pentru care experiența originală putea să aibă valoare.

ELEȘTEUL
Dar tu trăiești ?
Cu mîna te ating.
Ca peștele tremuri.
Cu plasa te acopăr.
Tu, prinsul meu, ce ești ? [1]

[1] "THE POOL / Are you alive ? I touch you. / You quiver like a seafish. / I cover you with my net. / What are you — banded one ?"

Referința se face la o bucată completă pentru a evita greșelile. Avem aici puntea care va media între experiența autorului și cea a cititorului. În legătură cu altceva, este adevărat, și din cu totul alte motive, Aristotel afirma că o operă de artă trebuie să posede o anumită măreție ; am putea aplica această observație și aici. Nu numai sărăcia cantitativă a vehicolului, dar și simplicitatea lui lipsesc lucrarea de efect. În versul liber, sacrificiul metrului cere aproape în toate cazurile întindere. Altfel, pierderea unei părți atît de mari a structurii formale duce la rarefiere și la ambiguitate. Chiar dacă, la fel ca aici, se presupune o experiență inițială superficială, rarefiată și sprintenă, simpla corespondență a materiei cu forma este insuficientă. Experiența evocată cititorului nu este destul de specifică. Este adevărat că un poet poate pretinde enorm de la cititor, iar poeții cei mai mari pretind cel mai mult, însă cererea trebuie să fie proporțională propriei oferte. În cazul de față, cititorul furnizează o parte prea mare din poezie. Dacă poetul ar fi spus fie și numai „M-am dus să scormonesc printre bolovani și-am prins chiar eleșteul" cititorul, care convertește tipăritura în poezie, ar fi fost în stare totuși să imagineze o experiență de valoare egală ; căci ceea ce rezultă aproape că nu mai depinde în nici un fel de autor.

Să trecem acum la un caz în care comunicarea este încununată de succes, iar obiecția se aplică lucrurilor comunicate :

După pojarul miezului de vară
Rămas-a numai scrum din vîlvătaie
De Sîn Martin e pace în zăvoaie,
E fructul copt, dar umbra-i mai amară.
Tot astfel și lubirea cea fugară
A ostenit în zbucium de șuvoaie ;
Prietenia cu ochi blînzi ne-nmoaie
Și face-un semn să o urmăm în seară,
Spre văi atît de verzi și răcoroase
Să rătăcim pierduți făr' să ne pese.
Dar ce-s aceste gînduri ne-nțelese ?

Ceva parc-am pierdut și-i ger în oase.
Arșiță, chin, noi nu vom mai alege ;
Și totuși, zilele-s betege [1]

În privința succesului comunicării, aici nu încape discuție. Atît popularitatea autoarei, Ella Wheeler Wilcox, din care fragmentul reprodus este un exemplu fericit, cît și notarea reacției unor oameni educați, care au citat-o fără să știe cine e autorul, împrăștie orice îndoială în această privință. Poezia reproduce exact starea de spirit a autoarei. Pentru un grup foarte numeros de cititori urmează plăcere și admirație. Probabil că explicația se poate găsi în efectul liniștitor al alăturării grupului de impulsuri foarte active centrate pe Iubire și Prietenie, de grupul de impulsuri atît de stabile și bogate în același timp pe care îl aduce comparația cu vara și cu toamna. Pentru un moment, intelectul găsește o atitudine în care să contemple o pereche de situații (Iubire și Prietenie) care pentru mulți sînt greu de conceput laolaltă. Ritmul greoi, regulat, pasul mort al rimelor, evidența descrierilor („copt, Sîn Martin" ; „văi atît de verzi și răcoroase"), prezența aliterației, banalitatea finalului, toate acestea accentuează impresia de caracter peremptoriu. Spiritul neobosit este potolit, iar una dintre problemele principale ale vieții pare, dintr-un înalt punct de vedere, atotcuprinzător, drept un proces al naturii, nu o problemă.

Această reconciliere, această potolire, este comună atît unei bune părți din poezia izbutită, cît și uneia la fel de mari din cea proastă. Dar valoarea ei depinde de nivelul de organizare, de adecvarea sau de inadecvarea impulsurilor reconciliate. În acest caz, cei cărora nu le lipsesc impulsurile adecvate asupra

[1] "*After the fierce midsummer all ablaze / Has burned itself to ashes and expires / In the intensity of its own fires, / Then come the mellow, mild, St Martin's days / Crowned with the calm of peace, but sad with haze. / So after Love has led us, till he tires / Of his own throes and torments, and desires, / Comes large-eyed Friendship : with a restful gaze / He beckons us to follow, and across / Cool, verdant vales we wander free from care. / Is it a touch a frost lies in the air? Why are we haunted with a sense of loss? / We do not wish the pain back, or the heat ; / And yet, and yet, these days are incomplete.* /

oricăruia dintre cele patru mari sisteme implicate, Vara, Toamna, Iubirea, Prietenia, nu sînt potoliți. Vraja are efect numai asupra celor care în loc de impulsuri adecvate au un fel de adaptări false, convenționale, stereotipe.

Natura și sursa acestor atitudini convenționale curente prezintă un interes deosebit. Ele depind în mare măsură de sugestii. Probabil că unui copil normal sub zece ani ele îi lipsesc sau, cel puțin în acest caz, sînt lipsite de constanță și nu ocupă o poziție privilegiată. Dar pe măsură ce se dezvoltă gîndirea în general, locul jocului liber și direct al experienței e luat de organizarea deliberată a atitudinilor, un substitut stîngaci și necizelat. Apar așa-numitele „idei". „Ideea" de Prietenie, ca și cea de Vară sau Patrie, nu este la început pentru un copil o chestiune intelectuală, deși termenul pare să implice asta. Este mai degrabă o atitudine, ori un complex de atitudini sau de tendințe de a acționa astfel și nu altfel. Acum reflecția, dacă nu este prelungită și prea sîrguincioasă, tinde să fixeze atitudinea obligîndu-ne să ne conformăm, *rupîndu-ne de experiență*. În dezvoltarea oricărei atitudini există opriri, locuri de repaos, de o stabilitate relativ înaltă. Pe măsură ce ne oprim în ele, este tot mai dificil să le depășim și nu e de mirare că cei mai mulți oameni rămîn o viață întreagă la diferite jumătăți de drum.

În cea mai mare parte, aceste stadii sau nivele de adaptare emoțională, par să nu fie fixate prin vreo corespondență aparte la împrejurări, în mod sigur nu la cele prezente, ci mai mult prin sugestie socială și prin accidente care ne îndepărtează de experiența propriu-zisă, singura forță care ar putea să ne împingă înainte. În prezent, literatura proastă, arta proastă, cinematograful ș.a.m.d., constituie un mediu influent de primă importanță în fixarea unor atitudini în formare și de fapt, inaplicabile la realitate. Chiar criteriile aprecierii fizice, chestiune aparent naturală și destul de personală, sînt în mare măsură determinate de copertele revistelor sau de stelele de cinema. Opinia curentă conform căreia artele au în cele din urmă un efect insignifiant asupra societății dovedește doar că s-a acordat prea puțină atenție efectelor lucrărilor proaste.

Pierderile provocate de aceste fixări artificiale ale atitudinilor sînt evidente. Datorită lor, adultul mediu este chiar

mai puțin adaptat la posibilitățile existenței decît copilul, nu invers. Nici chiar în cele mai însemnate activități nu este funcțional în stare să privească lucrurile așa cum sînt ele; orice ar face, nu vede decît ficțiuni proiectate de propriile sale reacții comune.

Conflictele interne și externe ale artistului sînt datorate tocmai refuzului acestor reacții comune, iar din folosirea lor se naște triumful scriitorului de maculatură. Orice combinație de astfel de Idei generale, realizată la nivelul potrivit sau la locul de repaos al dezvoltării este, dacă i se face o reclamă potrivită, sigură de succes. *Best-seller*-urile, prin faptul că exemplifică nivelele cele mai generale ale dezvoltării atitudinii sînt demne de un studiu mai amănunțit. Nici o teorie a criticii nu este satisfăcătoare dacă nu poate să explice larga atracție pe care o prezintă acestea și să expună clar motivele pentru care cei care le disprețuiesc nu sînt în mod necesar snobi.

În mod obișnuit, criticul și Directorul Comercial nu sînt considerați din aceeași breaslă, tot așa cum nu se poate spune una ca asta nici despre poet și nici despre agentul de publicitate.

Adevărat, unii artiști adevărați sînt cîteodată tentați să facă fișe. Este totuși îndoielnic faptul că munca le-ar fi răsplătită. Dar reclamele scrise, care au perspectivele financiare cele mai serioase, conform estimărilor celor mai pricepuți agenți de publicitate din America, sînt astfel alcătuite încît criticii nu pot rămîne indiferenți. Căci ele reprezintă fără umbră de îndoială idealurile literare prezente și viitoare ale celor cărora li se adresează reclama [1]. Ele sînt testate într-un mod de care puține alte forme de literatură se bucură, efectele lor sînt observate de specialiști a căror bunăstare depinde de exactitatea aprecierilor și se numără printre cei mai buni indici disponibili ai variațiilor gustului. Critica își va justifica existența ca știință aplicată în clipa în care va fi în stare să arate cum poate

[1] Un exemplu: „Omul înțelept, omul cu aplecare spre tranzacții, își îndreaptă pașii spre Wembley știind ce vrea. El aspiră la cunoaștere, năzuiește la creșterea comerțului sau voiește să studieze cele mai recente născociri epocale". Reclamă oficială.

aduce profituri o reclamă fără să fie neapărat lipsită de gust. Vom vedea mai tîrziu în ce condiţii sînt compatibile popularitatea şi valoarea remarcabilă.

Să zicem că cea mai puternică obiecţie adusă sonetului citat este faptul că cel căruia i-ar face plăcere, prin însăşi organizarea reacţiilor care i-ar permite să-i placă, ar fi privat de aprecierea multor lucruri pe care putea să le prefere. De bunăseamă, nu trebuie să uităm acele variaţii de eficienţă psihologică discutate în capitolul al XXII-lea sub denumirea de nivele ale stării de veghe. Chiar un critic venerabil, cu o capacitate neurală în suficient declin, poate să confunde un astfel de sonet cu unul de Shakespeare sau, mai degrabă, cu unul de Rossetti. Dar dacă starea de veghe este reînscăunată, el va vedea, sau cel puţin va simţi, diferenţele. Rezultatul este că un cititor care, la un grad înalt de veghe intră cu totul în spiritul unei astfel de poezii şi simte şi plăcere, are în mod necesar o astfel de organizare încît nu poate reacţiona la poezie. Timpul, multe şi diferite experienţe îl pot schimba suficient, dar pînă atunci nu va mai fi în stare să aprecieze astfel de versuri, nu va mai fi acelaşi.

Natural, o afirmaţie generală cum este cea despre incompatibilitatea adaptărilor complexelor lipsite de expresie nu admite o probă strictă. Trebuie avuţi în vedere şi cei cu personalitate alternantă şi amnezicii. De asemenea, fenomenele de „mutaţii de regim" neînsoţite de schimbarea stării de veghe. Cu toate acestea există multe dovezi în sprijinul afirmaţiei. Experienţa tuturor celor care au trecut prin stadiile de dezvoltare a atitudinilor presupuse de marea poezie este probabil concludentă.

Chiar dacă înalta complexitate a sistemului nervos ar putea să ocolească această obiecţie, rămîn suficiente alte motive pentru care indulgenţa cu privire la versuri de acest fel trebuie condamnată. Nu există nici o îndoială că valoarea experienţei rezultate de aici este infimă. Într-o teorie a valorii fundamentată pe plăcere trebuie să existe şi categoria îndoielii, deoarece acei cărora poezia le place dau impresia că le place în cel mai înalt grad. Dar în cadrul teoriei susţinute aici, dacă celor care au fost impresionaţi de *Poemele pasiunii* ajunge să le placă în întregime conţinutul cărţii *Comoara de aur*, de

pildă, şi nu-şi mai întorc privirile, totul este lămurit. De bunăseamă, trebuie să ne amintim condiţiile ce trebuie satisfăcute înainte ca acest test să fie concludent. Un om care a trecut de la bere la coniac şi nu-l mai interesează berea decît ararеori, nu dovedeşte că berea este mai proastă decît coniacul. Dovedeşte doar că intoxicantul mai eficient este coniacul. Cînd aplicăm testul, trebuie să ne întrebăm care vor fi reacţiile discutate, iar în cazul poeziei ele sînt atît de variate, atît de reprezentative pentru toate activităţile vieţii, încît reala preferinţă generală a celor care au încercat onest ambele posibilităţi, este asemănătoare (din punctul nostru de vedere) superiorităţii valorice a uneia faţă de cealaltă. După părerea generală a unor oameni de gust, Keats este un poet mai eficient decît Wilcox şi asta e identic cu a spune că opera lui este mai valoroasă.

CAPITOLUL XXVI

JUDECATĂ ŞI LECTURI DIVERGENTE

Primul ministru: Neînţelegerea — în măsura în care este o neînţelegere — este doar o neînţelegere...
Liderul opoziţiei: Cu toată bunăvoinţa, mă văd mult mai departe de înţelegerea întregii probleme decît...

The Times, 8 iulie 1924

ÎNTR-O poezie, ca şi în orice alt fel de comunicare, ambiguitatea poate să apară din pricina poetului sau a cititorului. Ambiguităţile pricinuite de lectura fantezistă sînt pentru actul critic tot atît de importante cît şi altele, practic vorbind sînt chiar mai stînjenitoare. Puternice stimulente sociale ne silesc să le trecem cu vederea. Vorbind unul cu altul, presupunem, în nouă cazuri din zece, ca nişte bieţi neghiobi, că lecturile noastre sînt echivalente şi că opiniile divergente sînt pricinuite de alt factor, nu de experienţe, ci de judecăţile care diferă. Din acest motiv cele mai multe convorbiri asupra operelor de artă sînt, *în privinţa comunicării*, o pierdere de timp. Desigur, convorbirile pot avea o mare valoare ca mijloc prin care oamenii îşi dezvoltă adesea propriile reacţii.

Aceste presupuneri, care complică excesiv lucrurile, creează infinite dificultăţi practice, atît în calea criticii cît şi în calea construcţiei unei teorii a criticii. De aceea, credem că se cuvine să analizăm în continuare situaţiile tipice.

Versurile finale ale celui de al cincilea sonet din seria *Rîul Duddon* de Wordsworth ne furnizează o ilustraţie comodă:

Pe malu-ţi, Duddon, iar însingurat,
Ţi-aflai în jocul brizei glasul ciar,
Spre mlaştină, spre dîmbul de calcar —

Pustietăți ce parc-au blestemat
Și soarele! Dar azi, umbrar bogat
Îți împletește frunza de tufar:
Arinii verzi și frasini cresc altar,
Stîlpi de argint mestecenii-au durat.
Visai și tu cîndva bordei umil
Supt pinii cu ocrotitorul strai.
Aici, vegheați de-al mamei calm profil,
Ai tăi prieteni zburdă în alai.
Suav — ca nesfîrșita lună mai —
Natura doarme-n suflet de copil.[1]

Doi cititori, ce se credeau de acord în ce privește excelența acestui sonet și în ce privește frumusețea ultimelor versuri, au fost contrariați scurtă vreme după aceea aflînd că citiseră de fapt sonete diferite. Pentru primul, ultima propoziție voia să spună că tristețea naturii, mohorala mlaștinii și a solului calcaros, oricum ar părea ele la maturitate, nu au un efect deprimant în copilărie. Pentru celălalt, versurile spuneau că oricît de sterp și de mohorît ar fi tabloul, natura în sine nu este astfel, ci, dimpotrivă, este suavă „ca nesfîrșita lună mai... în suflet de copil". Prin faptul că aruncă o anumită lumină asupra versurilor precedente și, în plus, prin faptul că modifică ritmica finalului, cele două lecturi au dat naștere, putem spune fără teamă de exagerare, la două sonete diferite. Nici unul dintre ele nu ar fi lipsit de caracteristicile liricii lui Wordsworth, deși prima lectură este cu siguranță cea acceptabilă.

[1] *"Sole listener, Duddon! to the breeze that played / With thy clear voice, I caught the fitful sound / Wafted o'er sullen moss and craggy mound, / Unfruitful solitudes that seemed to upbraid / The sun in heaven! — but now, to form a shade / For thee, green alders have together wound / Their foliage; ashes flung their arms around; / And birch trees risen in silver colonnade. / And thou hast also tempted here to rise, / Mid sheltering pines, this cottage rude and grey; / Whose ruddy children, by the mother's eyes / Carelessly watched, sport through the summer day, / Thy pleased associates — light as endless May / On infant bosoms lonely nature lies." /*

Se exemplifică, astfel, poate cazul cel mai rar [1], cel în care acordul asupra valorii ascunde de fapt o serioasă diferență între experiențele evaluate. În mod obișnuit, există o anumită sursă autentică a acordului, căutat în vreuna din trăsăturile comune ale experienței. Poate să fie greu de descoperit această trăsătură comună. Poate să fie numai ritmul, sau cadența cutărei fraze, sau forma unei suite de referințe. Dar cîteodată, dacă este vreo trăsătură mai evidentă, cum ar fi descrierea, cum ar fi metafora, schimbul de păreri între cititorii cu simț critic, conștienți de împrejurarea că experiențele lor sînt diferite, o va scoate la lumină.

Un alt caz curent este ilustrat de celebrele comentarii stîrnite de *Hamlet*. E ciudat că oameni cu păreri atît de diferite cu privire la caracterul lui Hamlet și la acțiunea piesei au fost totuși de acord, nici mai mult, nici mai puțin decît asupra valorii ei ca întreg, fără să mai vorbim, desigur, de diversele valori incidentale. În aprecierea acestui acord multe lucruri trezesc neîncrederea. Pentru unele interpretări, prețuirea integrală a piesei este cu siguranță nesinceră. Prea puțin în afară de rafinamentul scriitorului ar putea fi sincer apreciat în interpretarea care îl transformă pe Claudius în erou al piesei, erou a cărui tragică slăbiciune constă în faptul că răbdarea chinuitoare cu care suportă suspiciunile josnice ale nebunului de Hamlet se istovește în cele din urmă și-l duce pe nobilul monarh la dezastru. Dar, cu toate observațiile, se pare că cele mai deosebite interpretări i-au condus pe criticii de seamă la aceeași concluzie cu privire la înalta valoare a tragediei. Explicația decurge din faptul că valoarea tragică este o modalitate generală de reacție și nu una particulară. La fel cum o ciocnire între mașini și o ciocnire între vapoare se cheamă tot ciocnire, tot astfel impulsurile al căror echilibru produce *catharsis*-ul pot fi foarte diferite, numai să fie în relații adecvate unele față de altele.

Foarte multe valori ale artelor prezintă această trăsătură. În afară de experiențele ce decurg din însumarea unor atitudini corelate, mai sînt și cele produse de prăbușirea vreunei

[1] Drept alt exemplu, vezi *Despărțire în zori* de Browning.

atitudini care constituie un obstacol în fața celorlalte activități. De la versul lui Blake : „Cu-adevărat, Satan, ești doar nătîng“ [1], pînă la vorba lui Voltaire : *„Bon père de famille est capable de tout“*, astfel de opere pot fi găsite în toate nuanțele. Puțin importă care poate fi detaliul ce conduce spre o atitudine obstrucționistă. El se schimbă adesea, dar dacă atitudinea se prăbușește, putem fi de acord asupra efectelor. Marii maeștri ai ironiei — Rabelais și Flaubert, cel din *Bouvard și Pécuchet* — sînt exponenții de seamă ai acestui fel de exorcism.

[1] *Cheile porților : Acuzatorului care este Dumnezeul acestei lumi.*

CAPITOLUL XXVII

PRAGURI ALE REACȚIEI ȘI ORIZONTUL AUDIENȚEI

L'art n'est pas chose populaire, encore moins „poule de luxe"... L'art est d'essence hautaine.

Le Corbusier-Saugnier

MAI rămîne totuși de discutat cel mai interesant dintre cazuri, cînd acordul aparent marchează opinii diferite, cînd o operă prilejuiește identice reacții valoroase la diferite praguri. *Macbeth* este un exemplu foarte bun. Larga sa popularitate se datorește faptului că reacțiile rudimentare la situațiile prezentate se armonizează aproape în același mod ca cele mai rafinate, chiar dacă nu la fel de adecvat. Pe de o parte — o simplă melodramă autentică de mare succes, pe de alta — o stranie și profundă tragedie, iar între aceste extreme — diferite praguri ce pot să ofere destule satisfacții. Astfel, oameni cu diferite posibilități disociative și cu atitudini desfășurate în modalități foarte deosebite își pot conjuga admirația. Această posibilitate de a se adresa unor praguri diferite [1] este o trăsătură recunoscută a teatrului elisabetan. *Călătoria Pelerinului, Robinson Crusoe, Călătoriile lui Gulliver*, baladele, iată alte exemple. Deosebirile dintre scrierile unor Donne, Milton, Blake, Landor, Stendhal, Henry James, Baudelaire etc., ridică unele dintre cele mai interesante probleme ale criticii.

Există o opinie comună, susținută uneori cu fervoare, după care o operă care se adresează tuturor tipurilor și tuturor categoriilor de oameni se dovedește prin asta mai importantă,

[1] Desigur, trebuie să deosebim arta de acest fel de petrecerile sărbătorilor de iarnă sau de producțiile tipice de magazin ilustrat, în care se oferă ceva (diferit și în locuri diferite) pentru toată lumea. Pot fi citate în acest sens operele lui Dickens.

mai valoroasă decît una care se adresează numai unui grup restrîns. S-ar putea să fie vorba aici de o confuzie. Suma valorii, cîtă vreme oamenii se află realmente la diferite praguri, deci valoarea socială a unei astfel de opere, va fi bineînțeles mai mare. Dar asta nu înseamnă că valoarea maximă realizată de cititorul aflat pe pragul cel mai înalt va fi în mod necesar mai mare. Convingerea generală că este în mod necesar superioară, că opera cu o largă audiență trebuie să fie în sine mai realizată decît cea care se adresează doar celor ce disting nuanțele subtile, se datorește presupunerii că o astfel de operă populară își găsește audiența din rațiuni similare și că prin asta dovedește că parvine la o zonă esențială, fundamentală, a naturii umane. Dar nici unul dintre cei care sînt în postura de a aprecia, să zicem, dintre cei cu o oarecare experiență în predarea literaturii engleze, nu va susține că audiența operei lui Shakespeare, pentru a da exemplul cel mai la îndemînă, se datorește unor rațiuni omogene. Oameni diferiți citesc sau merg să vadă același spectacol din motive complet diferite. Cînd doi oameni aplaudă, avem tentația să credem, în ciuda cunoștințelor mai profunde, că au avut aceeași experiență; adesea, însă, experiența primului i s-ar părea de-a dreptul respingătoare celui de-al doilea, dacă, din întîmplare ar schimba impresii, iar primul ar rămîne cu totul aiurit, s-ar simți pierdut și neajutorat. Bizuindu-ne pe această ipoteză falsă, este ușor să construim o teorie formidabilă care să susțină că arta s-ar adresa elementelor fundamentale ale naturii umane și să acuzăm, astfel, arta modernă de superficialitate. Numai că dintotdeauna au existat aceste două feluri de opere, opere de largă audiență, și opere cu o audiență aparte. Care sînt de fapt diferențele dintre ele?

Primul tip, arta care îl întrerupe pe copil din joacă și-l îndepărtează pe bătrîn de la gura sobei, își construiește evident atitudinile pe impulsurile cele mai simple și mai naturale, și le mînuie astfel încît pînă și o minte rudimentară le poate țese într-o pînză satisfăcătoare, în vreme ce mintea mai matură, descriindu-le și complicîndu-le pînă ce își pierd probabil orice asemănare cu ceea ce erau la început, consideră, cu toate acestea, că-i satisfac trebuințele. Celălalt tip e alcătuit din impulsuri care, exceptînd pe cei capabili de subtile ordo-

nări, nu se integrează într-un mod valoros, iar uneori impulsurile sale nu pot fi proprii decît unei conştiinţe superioare sau cu o experienţă deosebită. Totuşi, această ultimă chestiune este una aparte şi ridică probleme ce vor fi amănunţite mai tîrziu.

E limpede că fiecare tip îşi are propriile avantaje. Sîntem tentaţi să presupunem că poetul de mare audienţă este avantajat de faptul că impulsurile implicate sînt comune, sînt întotdeauna implicate în existenţă şi reprezintă excelent experienţa. În plus, el mai are avantajul de a putea să evite probabil o anume finalitate primejdioasă. Poate că impulsurile care se auto-adaptează la praguri atît de diferite pot continua astfel la nesfîrşit. Este poate ceva adevărat în afirmaţia că Shakespeare a scris mai bine decît şi-ar fi închipuit. Desigur, este gravă acuzaţia adusă unora dintre operele lui Henry James, de pildă, că, anume, după încheierea satisfăcătoare a lecturii, misiunea cititorului a luat sfîrşit. Ar mai putea eventual, să repete lectura. Există întotdeauna un loc în care diferitele laturi ale experienţei se armonizează, realizează un întreg, obţin atitudinea cerută, iar desfăşurările ulterioare devin inutile. Se adaugă şi sentimentul cititorului că totul trebuie să fie exact aşa cum este şi nu altfel, în vreme ce la Shakespeare totul ar fi putut să fie altfel, cu acelaşi rezultat. „Nu trudnic, ci inspirat."

Dar acest lucru se potriveşte numai uneori poetului rafinat, lipsit de orice audienţă sub un anumit prag. Nu se aplică, de pildă la Pope, sau la Walt Whitman, ca să amintim doi scriitori cît se poate de deosebiţi, apreciaţi de prea puţini în ceea ce au realizat mai de seamă. Şi, pentru o mai dreaptă cumpănire, trebuie să numim libertatea deosebită a unor poeţi. Poate că motivul principal al decăderii teatrului în secolul al şaptesprezecelea (alături de factorii sociali) este tocmai epuizarea celor mai fericite teme care ar fi putut trezi audienţa tuturor pragurilor. Pentru asigurarea unei largi audienţe, teatrul trebuie să se adreseze unor praguri cît mai diferite ; dar limitările impuse de această condiţie asupra acţiunii sînt foarte riguroase. Poezia lirică nu presupune aceleaşi restricţii, şi este semnificativ faptul că cele mai însemnate poeme lirice se adre-

seazã de obicei numai pragurilor superioare. *Cîntecul Nebun* al lui Blake, *Fenixul şi Broasca Ţestoasă, Imnul lui Pan,* multe dintre marile sonete, ilustrează acest fapt.

De asemenea, nu există nici un motiv temeinic pentru a afirma că impulsurile ce abia încep să creeze atitudini valoroase în conştiinţele superior organizate şi disociative ar duce la atitudini mai puţin valoroase, mai fragile, mai lipsite de mobilitate şi mai închistate decît celelalte. Nu trebuie să ne lăsăm prea adînc influenţaţi de cazul unic al lui Shakespeare ; la urma urmelor, *Regele Lear,* cea mai inepuizabilă dintre tragediile sale, nu este o operă de prea largă audienţă.

CAPITOLUL XXVIII

ALUZIVITATEA POEZIEI MODERNE

He, he ! Ferice-i cel viclean !
Maimuța Tulliei — marmuzetă
Și-al Ledei maiestuos giscan
E lebădă de spermanțetă.

Anonim

IMPULSURILE implicate în toate stadiile dezvoltării, cu drumul și cu destinul lor ce variază desigur odată cu stadiul respectiv, le-am distins de impulsurile ce nu sînt resimțite decît în conștiințele evoluate. Reacțiile unei minți matematice și ale uneia non-matematice față de o formulă ilustrează distincția de care vorbim. Tocmai acest uz al reacțiilor ce nu sînt pentru nimeni la îndemînă fără o experiență deosebită îngustează mai mult decît orice altceva posibilitățile de comunicare ale artistului și creează prăpastia dintre gustul inițiatului și gustul popular.

În al doilea refren din *Elada*, în mijlocul strofei a doua, ritmul, armonia, tratarea, chiar dacă nu și metrul, își schimbă brusc trăsăturile caracteristice, stilul, care nu mai este al lui Shelley. Versurile cinci, șase și următoarele sînt caracterizate de o amplitudine a armoniei, de o cadență stranie, blîndă, de o remarcabilă suavitate a mișcării :

Părea cel pieritor
Un abur doar, un nor
De ale astrului lumini hrănit.
Robie, iad, păcat,
Se gudurau plecat,
O haită-n jurul Domnului iubit. [1]

[1] "*A mortal shape to him / Was like the vapour dim / Which the orient planet animates with light. / Hell, sin, and slavery, came, / Like bloodhounds mild and tame, / Nor preyed until their Lord had taken flight.*"/

Iar această armonie şi această mişcare sînt în evident contrast cu febrilitatea, cu impetuozitatea, cu ascuţimea şi cu rapiditatea primei strofe, sau ale versurilor finale dintr-a doua :

Luna lui Mahomet
Piere-n apus încet :
Pe cînd, în miezul zilei blazon sfînt,
Conduce Crucea vîrste pe pămînt. [1]

Deosebirea este greu de descris altfel decît, poate, cu ajutorul unei notaţii muzicale. Este asemănătoare diferenţei dintre două voci, şi în ciuda substanţei caracteristice [2] a versurilor, cititorului i se pare că n-ar vorbi Shelley, ci alt poet. Ce face aici Shelley se clarifică în cea de a treia şi ultima strofă. Versurile corespunzătoare, din nou în contrast evident cu cele de care sînt înconjurate, au aceeaşi modulaţie ciudată :

Suave duhuri, sfînt,
În aer, pe pămînt
Fug de pe steaua de la Betleem.
Apolo, Venus, Pan,
Zevs cel Olimpian,
Pălesc de-al Adevărului blestem. [3]

Într-o manieră mai apropiată poate de muzică decît de poezie, Shelley face să răsune aici ca un ecou alte versuri, împrumutînd, am spune, vocea lui Milton, deşi nu cuvintele lui, oferind un citat muzical, o aluzie poetică, într-un mod cît se poate de fericit.

[1] "*The moon of Mahomet / Arose, and it shall set : / While, blazoned as on heaven's immortal noon, / The Cross leads generations on.*" /

[2] Cf. *Prometeu dezlănţuit*, Actul I : „*Şi aerul în jurul lor / Ca-n preajma unei stele străluceşte*" sau *Triumful vieţii : „Spendoarea mută-i cade văl cu văl / lui Lucifer*". /

[3] "*So fleet, so faint, so fair, / The Powers of Earth and Air / Fled from the folding-star of Bethlehen. / Apollo, Pan und Love, / And even Olympian Jove, / Grew weak, for killing Truth had glared on them.*" /

Dar cu această măiestrie el limitează în mod necesar numărul cititorilor care îl vor mai aprecia integral.

Asemenea aluzii sînt o latură a meşteşugului necesar şi obişnuit al poeţilor ce se orientează spre tradiţia literară, adică al majorităţii poeţilor timpurilor noastre. Aluziile nu sînt întotdeauna atît de discrete, iar locul ocupat de ele în structura poeziei variază. Uneori, ca în cazul de faţă, eşecul descifrării nu are consecinţe serioase în lectură. Cel care cunoaşte *Imnul din dimineaţa naşterii lui Hristos* va avea o reacţie mai deplină şi va simţi mai profund situaţia ; dar cel care nu l-a citit, nu va fi frustrat de vreo latură esenţială a poeziei. În alte cazuri, pierderile sînt mai grave. Un alt exemplu, tot din Shelley, va ilustra acest lucru, iar pasajul este interesant şi în sine. Arătarea ce conduce Carul în *Triumful vieţii* este descrisă şi sugerată cititorului în mare măsură tot prin intermediul unei aluzii, a unui citat din Milton :

O *Arătare*
Chincită-n ea, cum numai anii strîmbă,
Sub gluga sumbră, sub o mantă mare,
Se umilea în umbră de mormînturi,
Iar peste ce părea să fie capul,
Un văl curgea ca norul... [1]

Se ştie că Shelley a cristalizat bună parte din filozofia sa în versul „Moartea-i vălul pe care cei vii o numesc viaţă", iar referinţa [2] de aici la păzitorul Porţii Iadului,

Ce părea să-i fie capul
Purta ca o coroană-mpărătească [3],

nu este nici întîmplătoare, nici lipsită de importanţă în înţelegerea poemului.

[1] "*A Shape / So sate within, as one whom years deform, / Beneath a dusky hood and double cape, / Crouching within the shadow of a tomb, / And o'er* what seemed the head *a cloud-like crape / Was bent.*" /

[2] *Paradise Lost*, Cartea a II-a, versul 672.

[3] "*What seem'd his head / The likeness of a Kingly Crown had on,*" /

Trebuie să reflectăm însă cu grijă la problema aluziilor. În spatele folosirii lor și a satisfacției resimțite se pot găsi motive demne dar și motive nedemne. Sînt unii cărora familiaritatea cu literatura le prilejuiește un sentiment de superioritate față de ceilalți, iar acest lucru este vulgar și meschin. Plăcerea recunoașterii sensului, proporțională cu dificultatea produsă de lipsa de evidență a unei aluzii, este de mică valoare și nu trebuie confundată cu valorile literare, poetice. Este perfect posibil ca un cititor, familiarizat cu *Imnul Nașterii* de pildă, să recepteze tot ce a intenționat Shelley fără să observe vreodată aluzia, adică fără nici o recunoaștere. Dar eruditii uită de asta adesea. O perversiune teribil de îndrăgită de savanți este transformarea capacității de a identifica referințe obscure în semn al culturii. Chestiunea poate fi menționată, deoarece acest snobism, urmînd calea inversă, (sau, dacă e preferată metafora, prin recul) face posibile timiditatea și lipsa de sinceritate, diferitele atitudini eronate față de literatură, iritarea și sentimentul de apăsare care duc la dezgustul față de poezie și la neglijarea ei. Aluzia este o capcană aproape la fel de eficace în cazul scriitorului cît și în cel al criticului academic. Invită la ipocrizie. Poate să încurajeze și să deghizeze lenea. Cînd devine un obicei este boală curată. Dar aceste pericole nu justifică suspiciunile asupra locului ce i se cuvine în poezie aluziei sau unor mijloace de expresie similare.

Prin aluzii poezia se slujește într-un chip izbitor de elemente și de forme facultative ale experienței, care pot să fie însușite pe o cale deosebită. Iar dificultățile create sînt numai instanțe particulare ale dificultății generale de comunicare ce se intensifică în poezie. Toate gîndurile și simțămintele omului contemporan se desfășoară în experiențe mult mai particulare, mult mai caracteristice decît ale omului evului mediu de pildă. Supraviețuirea remarcabilă a medievalului nu trebuie să ne tulbure. Oamenii cu o vie și cuprinzătoare curiozitate, deci cei care, conform teoriei noastre axiologice, se bucură de cele mai fertile existențe, oamenii pentru care scrie poetul și care sînt totodată și cei ce îl apreciază în funcție de eficacitatea capacității de adresare, acești oameni au, desigur, conștiințe cu mult mai com-

plex alcătuite față de cele ale strămoșilor. Iar poetul, în măsura în care se dovedește demn de șansele ce i se ivesc, este alcătuit asemănător. Este dificil, dacă nu chiar imposibil, să-i contestăm mijloacele de expresie naturale și necesare, pe temeiul lipsei de înțelegere manifestată de cititori. Și asta nu din vina lui, ci din vina structurii sociale. Date fiind condițiile actuale și viitoarele posibilități de dezvoltare indicate de schimbările survenite în ultimele două secole, este foarte probabil ca poeții să folosească aluzia tot mai intens, ca operele lor să trimită din ce în ce mai mult nu numai la alte poeme, ci și la tot felul de domenii specializate ale cunoașterii [1]. Bună parte din experiențele cele mai subtile și cu semnificații mai cuprinzătoare, deci din experiențele cele mai asemănătoare poeziei, sînt stîrnite astăzi de lectura unor studii științifice. Desigur, nimic nou, nimic ce n-ar fi putut să se întîmple și pe vremea lui Donne. Complicația rezultă din faptul că studiile științifice au progresat mult față de acele vremuri.

[1] Un exemplu contemporan foarte interesant, prin care s-ar putea ilustra problema cu mai multă pregnanță decît oricînd, este poemul *Țara pustie* de T. S. Eliot, poet de care am mai amintit. Dificultatea resimțită de numeroși critici și nemulțumirile stîrnite de prezența și de necesitatea notelor ilustrează perfect confuzia ce plutește deasupra acestei probleme. Poate ar fi fost mai rezonabil să se plîngă de faptul că Eliot nu furnizează un aparat explicativ mai întins (vezi Anexa).

CAPITOLUL XXIX

CRITERIUL PERMANENȚEI

Îndată ce-i încoronat,
Cu slava lui se luptă umbra rea.

Shakespeare, Sonetul LX

PERMANENȚA poeziei este un subiect înrudit de-aproape cu cel al capitolului precedent. Aidoma prejudecății despre aprecierea operelor cu largă audiență, este și cea despre aprecierea operelor care durează, care rezistă „confruntării cu secolele", sau despre care se presupune că ar rezista. Parțial, amîndouă sînt pricinuite de timiditățile criticii; dacă nu putem decide singuri, hai să facem socoteala voturilor „pentru" și să ne orientăm în funcție de majoritate.

Dar uneori supraviețuirea este determinată de împrejurări care nu au nimic de a face cu valoarea și se întîmplă adesea ca opere valoroase să piară tocmai din acest motiv. Nu sînt niciodată tipărite, nimeni nu se uită la ele, nimeni nu le ascultă. Iar nemurirea este adeseori atît atributul unor opere valoroase cît și al unora insignifiante. Puține scrieri sînt mai proaste decît *Hiawatha, Pisica neagră, Lorna Doone*, ori *Crima lui Silvestre Bonnard*, iar unele dintre principalele favorite [1] ale antologiilor nu figurează acolo decît datorită „excelentului lor prost gust".

Există, totuși, temeiuri pentru a corela persistența atracției prezentate cu un anumit tip de structură și, lucru și mai interesant, gloria rapidă cu eșecul categoric de-a lungul generațiilor următoare. Opera care se bizuie pe atitudini gata confecționate, fără să fie în stare să reconstituie atitudini similare dacă ele nu sînt prefabricate, va plăcea adesea unei generații, fapt ce rămîne un mister pentru generațiile urmă-

[1] De exemplu *Cînd frumoasa recurge la prostie, Heraclit, Fata morarului, Alexander Selkirk* și *Ciocîrlia* (măcar în părțile ei mai bine cunoscute).

toare, cărora le sînt tipice atitudini diferite. Dar dacă din punctul de vedere al durabilității comunicării acesta este un dezavantaj, el nu implică în mod necesar lipsa de valoare în ochii celor pentru care experiențele respective sînt accesibile. De bună seamă, adesea el va însoți operele de relativă valoare ; nu însă în mod necesar.

Permanența unor arte a fost adesea justificarea unor ipoteze fanteziste. Arta respectivă era de îndată socotită a fi întruchiparea unor esențe nemuritoare, dezvăluirea unor anume adevăruri „eterne". Dar, atît în studiul de față cît și cu orice altă ocazie, asemenea speculații trebuie evitate. Lucrurile nu pot fi discutate profitabil în acești termeni. Uniformitatea impulsurilor din care izvorăște opera de artă oferă o explicație suficientă a permanenței ei. Cînd impulsurile implicate nu sînt evidențiate decît întîmplător datorită temporarei lor stări de excitabilitate crescută, nu ne putem aștepta, așa cum e și firesc, decît la o relativă permanență. Așa cum o reclamă va prinde admirabil timp de un an deoarece, din motive sociale, atitudinile oamenilor se acordează perfect în acel an cu recomandările ei, dar în anul următor nu va mai fi eficace și își va pierde sensul, tot astfel, la o scară mai întinsă dar mai puțin evident, împrejurările sociale furnizează deseori ocazii pentru apariția unor opere de artă, ocazii care alteori sînt doar stimuli inadecvați. Mode există atît în lucrurile importante cît și în cele mărunte, dar pentru artist, a profita de ele înseamnă a da cu piciorul permanenței. Cu cît este mai comodă comunicarea în aceste condiții, cu atît mai mare este primejdia desuetudinii.

O bună parte din marea artă a trecutului este de fapt învechită, dar criticii, uitînd că ei dispun de aparatul aparte al erudiției, nu recunosc acest lucru. *Divina Commedia* este un exemplu reprezentativ. Desigur că pentru cititorii bine pregătiți, capabili să reproducă imaginativ concepția despre lume a lui Toma din Aquino, precum și anumite atitudini, mai greu accesibile, față de femeie și de castitate, el nu va părea niciodată învechit. Iar faptul este adevărat pentru majoritatea poemelor date uitării. Învechirea propriu-zisă nu este în genere semn al diminuării valorii, ci numai al unor

circumstanţe particulare ale comunicării. Faptul că opera reflectă, concentrează şi pătrunde în spiritul epocii, al vîrstei sale, nu este o justificare a negării valorii, şi totuşi, mai mult decît orice, această saturare cu spiritul epocii îi limitează în timp audienţa. O operă poate să scape de atingerea timpului numai în măsura în care evită atracţia publicitară şi se bizuie pe elemente durabile, cele formale de pildă. Neglijarea lui Dante se explică doar indirect prin obscuritatea sa actuală ; el rămîne la fel de accesibil ca totdeauna prin latura sa formală. Munca imensă pe care trebuie să o depună cititorul ce nu se mulţumeşte doar cu o abordare parţială este motivul ocolirii lecturii lui Dante chiar de către eruditi. Ceea ce poate fi tălmăcit la el, conţinutul, comportă un minimum de interes actual şi viitor şi este, totodată, şi aspectul cel mai incomprehensibil.

CAPITOLUL XXX

DEFINIȚIA POEZIEI

> Oamenii preiau cuvinte de la cei apropiați și, pentru a nu da pe față ignorarea sensurilor, le folosesc nepăsători, fără să-și ostenească mintea să găsească vreun înțeles statornicit... să-i silești pe cei fără noțiuni stabile să renunțe la greșeli este aidoma încercării de a-l sili pe cel fără locuință stabilă să renunțe la ea. Îmi pare că așa stau lucrurile; și oricine poate să constate, la el sau la alții, dacă stau așa sau altfel.
>
> *Locke*

N-AR fi rău să strîngem acum unele concluzii ale capitolelor precedente și să le comentăm din punctul de vedere al criticului profesionist. Cea mai frapantă concluzie este necesitatea unei distincții nete între aspectul comunicativ și cel axiologic al unei opere de artă. Putem prețui sau condamna o operă, fie întemeiați numai pe cîte unul dintre cele două aspecte amintite, fie pe temeiul amîndurora, dar dacă ea este complet nerealizată ca vehicol al comunicării, sîntem într-o poziție cel puțin neprielnică aprecierii valorii.

S-ar putea riposta că, în aceste condiții, lucrarea nu reprezintă nici o valoare pentru *noi* și că, în postură de critici, nu pretindem, sau n-am pretinde, să apreciem decît valoarea. Dar un asemenea răspuns nu semnifică decît abdicarea de la postura de critic. În cel mai rău caz, criticul se ocupă de valoarea pe care o au lucrurile pentru el însuși și pentru cei asemenea lui. Astfel, operele sale critice sînt doar autobiografice. Însă orice critic demn de luat în seamă își revendică încă ceva, își revendică raționamentul cumpănit. Judecata sa prezintă interes general numai dacă este reprezentativă — reflectă o conștiință anumită, dezvoltată într-un mod anumit. Scrierile critice nerealizate sînt uneori tot atît

de utile ca și cele ale criticilor remarcabili, dar numai pentru că putem presupune din reacțiile autorilor lor care ar putea fi reacțiile altor indivizi.

Trebuie să distingem critica obișnuită, normală, de critica fantezistă, excentrică. Lamb sau Coleridge sînt foarte departe de normalitate în postură de critici; asta nu-i împiedică însă să ofere sugestii extrem de prețioase. Reacțiile lor sînt adesea fanteziste, chiar dacă sînt deosebit de revelatoare. În asemenea cazuri nu le considerăm reacții normale, coerente, nu încercăm să le înțelegem. Le folosim doar ca mijloace de a aborda, la rîndul nostru, dintr-un unghi diferit, opere pe care doar în aparență le interpretează în mod obișnuit, în fapt însă interpretările fiind excentrice.

Distincția între o judecată cu caracter individual, particular, și una normativă nu este considerată întotdeauna atent. Un critic ar trebui să poată spune uneori: „Nu-mi place acest lucru, dar știu că e bun", sau „Îmi place și îl dezavuez", sau „Acesta este efectul pe care îl are asupra mea iar efectul necesar este cu totul altul". Din rațiuni evidente se fac rareori asemenea afirmații. Mulți ar considera că e imoral să lauzi o piesă care de fapt nu-ți place. E o confuzie. Orice cititor sincer își cunoaște destul de bine laturile bizare ale sensibilității, din pricina cărora demersul său critic este excentric și cunoaște și modalitățile acestui demers. Este o obligație să se refere la ele cînd formulează o judecată de valoare asupra unei opere de artă. Nivelul său critic depinde tot atît de posibilitatea de a renunța la aceste particularități, cît de ipotetica adecvare a reacțiilor sale propriu-zise.

Pînă acum ne-am ocupat de acele cazuri în care vehicolul este suficient de adecvat, iar criticul suficient de reprezentativ și de atent ca reacția sa să fie un bun indice al valorii poeziei. Dar aceste cazuri sînt destul de rare. Deranjantă este superstiția încurajată de orice limbă suficient de închegată și de evoluată, și anume, că ar exista ceva de sine-stătător, *poezia*, la care au acces și despre care pot formula judecăți toți cititorii. Desigur că vorbim despre poezii (sau despre tablouri, sau despre alt tip de opere) într-un mod care face cu neputință descoperirea lucrului de care

vorbim de fapt. Cu alte cuvinte, cele mai multe comentarii critice sînt în primul rînd afective, ele nu produc decît referinţe dezlînate şi extrem de echivoce. Vorbim fie despre experienţa artistului, despre laturile ei însemnate, fie despre experienţa unui cititor iniţiat, care nu comite erori, fie despre posibila experienţă a cititorului ideal, perfect, fie despre propria noastră experienţă. În majoritatea cazurilor cele patru tipuri de experienţe diferă calitativ. Comunicarea nu este poate niciodată perfectă, aşa că primul şi ultimul tip vor fi clar diferite. Al doilea şi al treilea diferă de asemenea de celelalte pe de o parte şi între ele pe de alta, al treilea fiind cel pe care ar trebui să îl avem cu toţii, fără restricţii, fiind cel mai util tip de experienţă prin care am putea trece, în timp ce al doilea e doar cel pe care ar trebui să îl avem, lucrurile stînd cum stau, este cel mai bun tip de experienţă prin care ne putem aştepta să trecem.

Care dintre aceste posibile definiţii ale poeziei ar trebui adoptată ? Problema este doar una de comoditate ; dar nu este uşor să ne hotărîm. În practica uzuală se înţelege prin *poezie* fie primul tip de experienţă, fie ultimul ; sau, lăsînd deoparte comunicarea, primul şi ultimul confundate, aşezate laolaltă. Ultimul tip implică judecata personală, cu excepţiile discutate puţin mai înainte, în afara dezavantajului de a te pune în faţa atîtor sonete cîţi cititori are sonetul. Discutînd, credeau ei, despre poemul *Podul Westminster*, X şi Y vor discuta fără să-şi dea seama de două lucruri deosebite. Aşa că, pentru anumite scopuri, este convenabil să definim acum poezia în felul acesta pentru a lămuri şi unele nedumeriri.

Definirea poeziei drept experienţa poetului este o soluţie mai convenabilă. Dar lucrurile nu sînt simple, pentru că nimeni în afară de artist nu mai are acea experienţă. Trebuie să dăm dovadă de mai multă ingeniozitate. Nu putem considera poezie orice experienţă izolată ; ar fi nevoie de o clasă de experienţe mai mult sau mai puţin similare. Să considerăm că *Podul Westminster* nu este chiar experienţa lui Wordsworth dintr-o anumită dimineaţă, cam cu un secol în urmă, experienţă care l-a determinat să scrie ce a scris, ci o clasă compusă din toate experienţele propriu-zise prilejuite de cuvintele respective, experienţe ce nu se deosebesc

de experienţa lui Wordsworth decît în cadrul unor limite. Şi atunci, despre oricine ar avea o experienţă inclusă în această clasă, s-ar putea spune că a citit poezia. Limitele variaţiilor acceptate în cadrul clasei trebuie, fără îndoială, cercetate minuţios. Pentru orice logician al literaturii cu serioase cunoştinţe psihologice, descoperirea lor şi alcătuirea unei definiţii formale precise a poemului ar fi o amuzantă şi instructivă ocupaţie. Experienţele trebuie, bineînţeles, să includă lectura ritmică şi armonică adecvată. Deosebirile tonale sînt fără însemnătate dacă se păstrează relaţiile tonale. Aspectul senzorial al imaginilor se poate modifica neîncetat, celelalte însă trebuie conservate. Consultarea diagramei experienţei poetice de la capitolul al XVI-lea i-ar putea furniza cititorului date cu privire la posibilul acord al experienţei sale cu cele ale prietenilor, pentru ca laolaltă să se poată referi fără grijă le ele, ca şi cum ar fi una şi aceeaşi, excluzînd confuziile şi neînţelegerile ; ar constata, astfel, ce amplu demers presupune definirea detailată a unei poezii.

Cu toate că pare bizar şi complicat, acesta este, fără umbră de îndoială, modul cel mai convenabil de a defini o poezie, de fapt singurul mod operativ ; şi anume, drept o clasă de experienţe ce nu se deosebesc decît relativ, fiind variaţii ale aceleiaşi experienţe etalon. Acest etalon ar putea fi grăitoarea experienţă a poetului ce îşi contemplă compoziţia desăvîrşită [1].

Cel a cărui experienţă se va apropia astfel de etalon va izbuti să emită o judecată cu privire la poem, iar observaţiile sale vor avea drept obiect o experienţă inclusă în clasa respectivă. Ne atingem astfel scopul, şi anume, stabilirea condiţiilor în care s-ar putea afirma că poemul a primit o interpretare eronată sau că nu a fost, în fapt, citit. În acest sens, eşecurile nemărturisite sînt extrem de curente.

[1] Nici aici nu sîntem scutiţi de dificultăţi ; poetul poate fi de pildă nemulţumit fără temei. Coleridge considera *Kubla Han* o simplă „ciudăţenie psihologică" lipsită de merite poetice, şi poate că avea oarecare dreptate. Dar dacă ar fi avut, experienţa pe care ar trebui să o stabilim drept etalon ar fi cea a visului din care se naşte poemul.

Justificarea acestui exces de pedanterie, cum ar putea să pară multora, este reliefarea unuia dintre temeiurile deficienţelor teoriei criticii. Dacă definirea unui poem este o problemă atît de dificilă şi de complexă, analiza principiilor aprecierii poeziei nu are cum să fie lipsită de confuzii. În prezent, criticii de-abia au început să-şi pună întrebări despre activitatea şi despre condiţiile activităţii lor. Este drept că recunoaşterea condiţiei precare a criticului nu are nevoie de deslușiri pentru a fi manifestă, dar puţini dintre cei cu experienţa dezbaterilor literare vor subestima măsura în care acest fapt este trecut cu vederea sau consecinţele neglijării lui. Capitolele ce urmează au numai menirea de a fi exemplificări ale problemelor ridicate de recunoaşterea stării de lucruri şi a modalităţilor proprii de rezolvare.

CAPITOLUL XXXI

ARTĂ, JOC ŞI CIVILIZAŢIE

L'heure est à la construction, pas au badinage.

Le Corbusier-Saugnier

AM subliniat insistent faptul că valoarea experienţelor căutate în artă nu rezidă în intensitatea momentului conştientizării ; un complex de exaltări izolate nu constituie o explicaţie suficientă. Inadecvarea acestei explicaţii este o dovadă în plus că teoriile asupra valorii şi asupra conştiinţei pe care se întemeiază sînt insuficiente. Să urmărim acum ce posibilităţi mai largi se deschid prin adoptarea teoriei valorii şi a activităţii mentale şi de comunicare pe care am propus-o în această carte. Cel puţin parţial, terenul se desţeleneşte. Ce s-ar putea spune acum cu privire la importanţa artelor, cu privire la prejudecata după care gustul evoluat şi critica judicioasă n-ar constitui decît un lux sau simple excrescenţe altoite pe o civilizaţie independentă de ele ?

S-au oferit unele explicaţii, parţial adecvate, fiecare interesantă într-o măsură, necesitînd totuşi o analiză mai detailată. S-a afirmat că artele comunică experienţe şi înlesnesc celor mulţi accesul la stări care ar fi altfel rezervate doar unui grup restrîns. Ar mai putea fi adăugat faptul că artele sînt şi o cale pe care conştiinţa artistului parvine la experienţe ce în alte condiţii nu s-ar putea produce niciodată. Atît ca prilej de rară reculegere şi concentrare, cît şi ca mijloc de a găsi o continuitate analogă însă mai subtilă decît cea ştiinţifică, studiul şi practicarea artelor poate multiplica energiile artistului, ferindu-l de risipirea care pîndeşte probabil la orice pas. Toate acestea sînt adevărate, dar nu ajung la miezul problemei.

Aspectul educativ al artelor este mereu subliniat insistent, uneori în defavoarea lor. Vînătoarea de „mesaje" — acest

soi de interes ce descoperă în *Macbeth* morala „Cinstea e cea mai bună politică" ; în *Othello* recomandarea „Nu închide ochii cînd sari", în *Hamlet*, probabil, dovada că „Tărăgănarea este hoțul timpului", sau în *Regele Lear* un semn că „Or să te găsească păcatele" [1], la Shelley un impuls spre Idealism, la Browning mîngîiere pentru dezamăgiți și încredințări despre existența vieții viitoare, iar la Donne și Keats nici un „mesaj" — acest mod de interpretare a expresiei „critică a existenței", deși merge pas cu pas pe drumul cel bun, este probabil mult mai dăunătoare decît teoriile integral fanteziste, cum ar fi cea a „artei pentru artă", de care ne-am ocupat îndeaproape.

Cu toate acestea, dar mult mai subtil, influența educativă a artelor este covîrșitoare. În aprecierea acestei influențe nu trebuie să neglijăm lucrările nerealizate. „S-ar putea crede că exagerez puterile confraților mei", scria un romancier din secolul al nouăsprezecelea, „dacă aș spune că o bună parte a tineretului din clasele înalte și mijlocii își găsește învățăturile morale mai cu seamă în romane. Mamele își vor aminti, desigur, de blîndele lor sfaturi, tații de exemplele vii pe care le întruchipează ; iar dascălii de seriozitatea instrucției școlare. Fericită țara cu asemenea mame, tați și dascăli ! Însă romancierul se strecoară mai profund decît tatăl, decît dascălul, mai profund chiar decît mama. El este călăuza, tutorele ales chiar de copilă. Se retrage alături de el fără să se aștepte la vreo lecție... și află cum își va însuși tainele iubirii, cum își va primi iubitul, cît trebuie să meargă în întîmpinarea bucuriilor, află de ce trebuie să-și înfrîngă pornirile și să nu se arunce dintr-o dată în vîrtejul acestei proaspete desfătări."

Influența se exercită și pe căi mai ocolite. Ne amintim că nu întîlnim nici o legătură exterioară, nici o asemănare între experiența operei de artă și comportamentul și experiențele ulterioare modificate de prima. Fără o astfel de asemănare influența poate fi contestată sau trecută cu vederea, dar nu și de cel care cunoaște fie și aproximativ căile de

[1] Nici Coleridge n-a fost scutit de această greșeală, vezi comentariile sale la Gloster.

dezvoltare ale atitudinilor. Nici unul dintre cei care au resimțit experiențe pe treapta de discernămînt și coordonare presupusă de operele marilor scriitori nu se va mai mulțumi, în deplină stare de „veghe", cu scrieri banale, imature, cu toate că o oarecare stare organică ar putea interzice astfel de reacții superioare. Dimpotrivă, satisfacția arzătoare, vie, pricinuită de scriitori ca Ella Wheeler Wilcox, Arthur Hutchinson, Dell, Burroughs, excluzînd îndoielile sau satisfacțiile contemplării ironice, poate să ducă nu numai la acceptarea cotidianului mediocru, ci și la estomparea, la confuzia impulsurilor și la o însemnată pierdere axiologică.

Observații se pot aplica mai limpede cinematografului. Oamenii nu imită în prea mare măsură ceea ce privesc pe ecrane sau ce citesc în cărțile cu imense tiraje. Și nici n-ar avea importanță. Asemenea efecte sar în ochi iar deficiențele pot fi corectate. Se naște, în schimb, tendința formării de atitudini comune și de idei stereotipe, atitudinile și ideile realizatorilor ; atitudini și idei ce pot fi „transmise" degrabă prin forme rudimentare ale comunicării. Chiar opera unui înzestrat dramaturg tinde să fie mai directă decît cea a unui romancier la fel de dotat. El este silit să producă efecte imediate și cu un relief mai pronunțat. Cinematograful suferă și mai mult decît scena de această boală. O compensație s-ar putea găsi, desigur, în atenția sporită pretinsă spectatorilor, numai că prea puțini realizatori au fost în stare să exploateze acest avantaj. Astfel, ideile și atitudinile cu care se familiarizează amatorul de film tind să fie nespus de încîlcite și inaplicabile. Alte cauze, depinzînd de mentalitatea realizatorilor, sporesc și ele acest aspect.

Pericolul nu rezidă în aceea că elevele de liceu ar fi tentate să amenințe pe șoferii de taxiuri cu pistolul, ci în efecte mult mai subtile, mai insidioase. Majoritatea filmelor se adresează mai degrabă copiilor decît adulților, iar cei prejudiciați sînt de fapt adulții. Nimeni nu poate să accepte cu entuziasm și intensitate experiențe a căror materie este tot atît de banală ca cea a super-producțiilor medii, fără o răvășire care să se reflecte în viața de zi cu zi. Măsura în care experiențele de mîna a doua, necioplite, rudimentare, înlocuiesc viața obișnuită constituie o amenințare de care nu ne dăm încă seama.

Dacă o falsă ipoteză a fisurii, a lipsei de legătură dintre experienţele „estetice" şi cele obişnuite a dus la neînţelegerea valorii artelor, ea a mascat, totodată, primejdia unui anumit tip de artă.

Cei ce au încercat să descopere locul artelor în structura de ansamblu a vieţii au recurs uneori la ipoteza înrudirii ei cu jocul, Groos şi Herbert Spencer fiind exponenţi marcanţi ai acestei teorii. Ca şi în cazul multor alte doctrine estetice, opinia că arta ar fi o formă a jocului poate să ofere atît o perspectivă superficială cît şi una profundă. Totul depinde de explicaţia dată. Iniţial, ipoteza a apărut în legătură cu valorile de supravieţuire. Se credea că arta este în genere lipsită de valori practice caracteristice, prin urmare se simţea nevoia unor modalităţi indirecte pentru a-i marca utilitatea. Poate că, aidoma jocului, ar fi un mijloc inocent de a consuma surplusul de energie. O contribuţie mai însemnată aparţine atentei analize a valorii jocului. S-a recunoscut astfel imensa utilitate practică a celor mai multe forme de joc. Jocul este în mod caracteristic organizarea şi dezvoltarea preparatorie a impulsurilor. Jocul se poate specializa cu uşurinţă şi se pare că impulsurile sale active nu pot fi niciodată exersate „cu seriozitate". Cu toate acestea, datorită actualelor cunoştinţe cu privire la profundele interacţiuni de-a dreptul stupefiante între activităţi psihice în aparenţă complet diferite, nu mai este oportună insistenţa asupra importanţei jocului.

Există multe activităţi care, din fericire sau din nefericire, în funcţie de împrejurări, nu mai sînt posibile, nu mai sînt necesare omului civilizat. Totuşi sistarea lor definitivă ar putea să aibă urmări grave. Unora dintre aceste activităţi li se oferă ocazia manifestării prin intermediul jocului. A circulat, mai cu seamă datorită lui Havelock Ellis, opinia după care arta ar fi cîteodată o supapă ce oferă posibilităţi similare de manifestare prin experienţe de împrumut: „Au dispărut bacanalele, în locul lor avem însă arta" [1]. Dacă nu extindem prea departe teoria „sublimării" şi dacă nu încercăm să înghesuim sub numele de *supapă de siguranţă* opere fără vreo legătură cu aşa ceva, se poate recunoaşte că, în unele cazuri, explicaţia

[1] Eseu asupra lui Casanova în *Affirmations*, pag. 115.

este la locul ei. Dar tendința de a o extinde și de a falsifica totul este foarte mare.

Obiecțiile aduse ipotezei jocului, dacă nu este formulată atent, sînt îndreptate împotriva ideii după care experiențele artistice ar fi într-o măsură oarecare incomplete, că ar fi substituenți, cópii palide ale lucrurilor, bune doar pentru cei care nu pot să obțină mai mult. „Forța moralizatoare a artei rezidă nu atît în capacitatea ei de a prezenta o timidă imitație a experiențelor noastre, cît în puterea de a trece dincolo de experiență, satisfăcînd și armonizînd activitățile neîmplinite ale naturii umane." [1] Ipoteza copiei, adesea însoțită de antiteza dintre viață și literatură, este complet eronată și are efecte funeste. Corelată cu ceea ce sugerează termenul „joc" — și anume că astfel de lucruri ar fi mai degrabă potrivite celor tineri decît adulților, că arta ar fi ceva ce se depășește odată cu vîrsta — ipoteza este în bună măsură responsabilă de actuala condiție a criticii. În denaturarea problemelor nu este întrecută decît de ruda ei apropiată, ipoteza amuzamentului, a relaxării.

Experiențele oferite de artă nu pot fi obținute pe altă cale decît foarte rar. N-ar fi deloc rău dacă una ca asta ar fi cu putință. Ele nu sînt incomplete ; mai degrabă ar putea fi descrise drept experiențe obișnuite completate. Un om dotat cu alese însușiri nu le poate ocoli fără pierderi, iar aceste pierderi nu sînt momentane, ci repetate și permanente ; cei mai bine înzestrați sînt tocmai cei care prețuiesc în cel mai înalt grad aceste experiențe. Arta nu este nici ceva ce a avut un rost în zorii civilizației, dar care s-a perimat odată cu dezvoltarea științei, cum se afirmă uneori drept corolar. E foarte posibil să-și încetinească dezvoltarea și chiar să dispară, dar dacă s-ar întîmpla una ca asta, s-ar produce o neînchipuită calamitate biologică. Arta nu este nici ceva ce poate fi amînat pentru că omul dinaintea celui de-al doilea mileniu se luptă cu probleme mult mai presante. Cultivarea nivelului reacțiilor este o chestiune la fel de presantă ca oricare, iar artele sînt instrumentul principal al cultivării sau *lăsării în paragină* a acestui nivel.

[1] *Affirmations*, pag. 115.

Pînă acum ne-am ocupat mai ales de efectele mai mult sau mai puţin specifice ale experienţei artistice, de cele produse de artă asupra unor grupuri sau unor sisteme de impulsuri izolate, bine definite, în cadrul acestor experienţe. Ipoteza jocului are tendinţa să ne limiteze doar la aceste consecinţe. Cu toată însemnătatea lor nu trebuie să neglijăm efectele mai generale pe care le produce orice experienţă bine organizată. În anumite cazuri efectele pot avea o anvergură remarcabilă. De curînd, Burt a folosit un test în aparenţă irelevant, priceperea de a sta într-un picior fără să-ţi pierzi echilibrul, drept indicator al bunei organizări mentale şi în special a celei emoţionale. Toate activităţile noastre se influenţează reciproc într-o măsură considerabilă, în modalităţi pe care în prezent nu putem decît să le trecem sub titlul de ipoteză.

Coexistenţa fără asperităţi, acomodarea sau reconcilierea mai clară şi mai delicată a impulsurilor în oricare dintre domenii, duce la promovarea aceleiaşi situaţii şi în celelalte. Un pas înainte în matematică, alte domenii fiind la acelaşi nivel, uşurează introducerea unui nou stil de întoarcere la ski. Ar trebui să se noteze însă inegalitatea frecventă a dezvoltării diferitelor domenii. Dacă acest lucru este adevărat chiar şi cu privire la impulsurile strict specializate implicate de o tehnică ştiinţifică, el este cu mult mai evident cînd sînt angajate sistemele majore, cele de cea mai mare întindere, cele active în cadrul reacţiilor noastre la viaţa socială, la exigenţele existenţei.

Se pare că există dovezi nenumărate că eliminarea unor confuzii dintr-o anumită sferă de activitate tinde să favorizeze eliminarea confuziilor şi din alte sfere. Uşurinţa cu care o minte exersată abordează un nou subiect este exemplul cel mai la îndemînă ; la fel de edificator este şi faptul că o persoană cu experienţe emoţionale clare, controlate şi coerente nu este de obicei în primejdie de a fi pusă în încurcătură de o neaşteptată situaţie penibilă. Uneori complicaţiile obscurizează acest efect : matematicianul care abordează psihologia poate încerca să-i aplice metode inadecvate, iar oamenii cei mai cumpăniţi pot fi de-a dreptul ridicoli cînd au de a face cu indivizi de altă rasă. Specialistul din orice domeniu, neajutorat în afara domeniului său îngust, este o figură familiară

a comediei de calitate inferioară. Dar ceea ce ar trebui arătat mai înainte de a infirma principiul, este că, la specializări egale, specialistul plin de succese nu este deloc mai pregătit pentru viață în general decît confratele său lipsit de succese. Puțini vor fi, totuși, cei care vor discuta afirmația că adesea s-ar produce un transfer al priceperilor, chiar dacă modalitatea efectivă de producere a lui este incertă.

Cînd sînt implicate impulsuri foarte larg răspîndite și esențiale, cînd sînt provocate atitudini constante ale vieții de toate zilele, acest transfer poate fi foarte evident. Fiecare din noi cunoaște sentimentul libertății, al destinderii, al unui plus de competență și al echilibrului, efecte ce urmează unei lecturi care a conferit un plus de coerență și de ordine reacțiilor noastre. Chiar și în cazul unor situații care au foarte puțin sau nici nu au măcar de a face cu subiectul, lectura dă impresia unei ameliorări a comportamentului vital, a perspicacității și a capacităților de decizie. Poate să fie vorba de un capitol din *Gösta Berling* sau din *Abecedarul atomului*, de finalul din *Zădărnicia dorințelor omenești* sau de prima pagină din *Harry Richmond*; oricare ar fi deosebirea, sentimentul de înviorare resimțit este același. Pe de altă parte, fiecare cunoaște scăderea de tensiune, starea de completă prostrație, sentimentul de neajutorare produse de o carte prost scrisă, vulgară sau confuză, sau de o piesă prost jucată, dacă nu sîntem capabili să reinstalăm echilibrul sufletesc și calmul printr-o diagnosticare critică.

Dar nici subiectul, nici corespondența apropiată dintre experiență și propria situație a cititorului nu influențează aceste efecte. Însă, bineînțeles, vechea antiteză între subiect și tratarea lui încetează să-l mai intereseze pe cel care înțelege natura unei experiențe și mijloacele producerii ei (conf. capitolului al XVI-lea). Subiectul și tratarea nu sînt separabile, distincte, iar despărțirea lor nu are sens. În acest caz, efectele avute în vedere depind de felul și de gradul de organizare a experiențelor. Dacă le găsim la nivelul celor mai valoroase tentative, ba chiar la un nivel superior (dar totuși accesibil), avem un sentiment de înviorare. Dar dacă propria organizare este zdrobită, silită să se mențină la un nivel rudimentar, su-

pus pierderilor, avem un sentiment general, nu doar localizat, de depresiune şi sîntem o vreme handicapaţi. Efectul atinge o limită maximă cînd ceea ce se oferă şi ceea ce, ademeniţi, acceptăm, este foarte puţin sub capacităţile noastre, atît de puţin, încît nu este simplu să înţelegem ce nu e în regulă. Lucrările de un evident şi extrem prost gust produc mai degrabă bună dispoziţie decît depresiune, dacă sînt apreciate dintr-un punct de vedere disociativ ; iar o astfel de lectură nu are nimic snob sau de autoflatare. Ceea ce îl tulbură şi îi dăunează într-adevăr cititorului cu ochi critic este mediocritatea, opera situată în imediata inferioritate a reacţiilor sale etalon. De aici, furia unora faţă de scrisul lui James Barrie, William Locke, ori Hall Caine, furie pe care nu o stîrnesc operele complet lipsite de virtuţi.

Aceste efecte nu sînt doar momentane, trecătoare ; dacă vrem cu adevărat să înţelegem locul artelor în cadrul civilizaţiei trebuie să le judecăm mai atenţi. O ameliorare a reacţiei este singurul beneficiu ce poate fi obţinut, iar degradarea, coborîrea unei reacţii, este singura calamitate. Dacă nu luăm în consideraţie doar impulsurile interesate de fapt în experienţă, ci toate grupurile aliate care sînt afectate simultan, precum şi toate efectele — succesului sau eşecului — cu profund ecou asupra unor activităţi ce pot să pară independente, faptul că unii ţin atît de mult la artă nu mai este surprinzător.

Subestimarea însemnătăţii artelor se datoreşte aproape întotdeauna necunoaşterii felului în care operează intelectul. Experienţele de felul acesta, în care ne angajăm de bunăvoie şi din toată inima, sau în care putem fi ispitiţi sau ademeniţi să ne angajăm, ne pot trăda încrederea foarte adesea. Ele sînt experienţele care ne formează în cel mai înalt grad, pentru că în ele dezvoltarea şi sistematizarea impulsurilor este cît se poate de deplină. În viaţa de zi cu zi, mii de considerente interzic descifrarea integrală a reacţiilor ; sistemele de impulsuri implicate au domenii şi complexităţi mai reduse ; nevoia de acţiune, aproximativa incertitudine şi vagul situaţiei, intervenţia unor alunecări accidentale din subiect, eşalonarea temporală incomodă, — acţiunea fiind prea lentă sau prea rapidă — toate acestea obscurizează obiectul experienţei şi-i împiedică dezvoltarea deplină. Sîntem siliţi să alegem soluţii

nefinisate şi prefabricate. În cadrul experienţei imaginative aceste obstacole sînt înlăturate. Ne dăm seama limpede că ceea ce se întîmplă aici, acele accente precise, preponderenţe, conflicte, decizii şi anihilări reciproce, acele relaţii îndepărtate dintre diversele sisteme de impulsuri ce se produc, acele legături nesesizate şi imposibile mai înainte pot să ne modifice tot restul vieţii. Precum se deosebeşte cîntarul unui farmacist de cel al băcanului, tot astfel se deosebeşte o conştiinţă angajată într-un moment imaginativ de una angajată într-o relaţie obişnuită, pragmatică. Comparaţia suportă insistenţa. Rezultatele reacţiei libere, fie bune fie rele, nu trec neobservate în viaţa de zi cu zi.

CAPITOLUL XXXII

IMAGINAŢIA

Văzu ea, mintea înalta,
Vrajbă-n sine cum se-nvoaltă ;
Una-i una, alta-i alta,
Dar se-mpacă laolaltă.

Fenixul şi Broasca Ţestoasă

ÎN comentariile critice încă mai pot fi întîlnite cel puţin şase sensuri distincte ale cuvîntului „imaginaţie". Ar fi util să le separăm înainte de a trece la analizarea celei mai însemnate.

(i) Producerea de imagini vii, de obicei vizuale, despre care am mai pomenit, este cea mai comună şi mai neinteresantă definiţie a imaginaţiei.

(ii) Se înţelege de obicei prin imaginaţie folosirea limbajului figurat. Se spune că au imaginaţie cei care folosesc metafora şi comparaţia în mod firesc, mai cu seamă cînd acestea sînt neobişnuite. Dar imaginaţia astfel înţeleasă însoţeşte numai facultativ limbajul figurat. Nu poate fi neglijată varietatea de funcţii în limbă a metaforei şi a comparaţiei, cele două putînd fi considerate laolaltă. O metaforă poate fi ilustrativă sau explicativă, oferind concreteţe unei relaţii ce altfel ar trebui formulată în termeni abstracţi. Aceasta este folosirea comună, ştiinţifică sau prozaică a metaforei. Rar o întîlnim astfel în limbajul afectiv şi în poezie ; aproape singurul exemplu pe care mi-l amintesc este „domul de sticlă multicoloră" al lui Shelley. Adesea explicitarea este simplu pretext ; cutare atitudine a vorbitorului faţă de subiect sau faţă de ascultători găseşte în metaforă

un mijloc de expresie. „Libertatea scrierilor mele a stîrnit un trib necruțător" spune Gibbon, „dar de vreme ce eram la adăpost de înțepături m-am obișnuit degrabă și cu bîzîitul viespilor." Dar metafora are și alte utilizări. Ea este agentul suprem cu ajutorul căruia cele mai disparate lucruri, necorelate pînă atunci, sînt alăturate în poezie pentru a imprima atitudinii și impulsului efecte ce izvorăsc din plasarea lor și din combinațiile mental stabilite. Sînt puține metaforele al căror efect, examinat cu atenție, să poată fi redus la relațiile logice indicate. Metafora este un mijloc aproape fraudulos prin care o mare varietate de elemente pot fi țesute în pînza experienței. Bineînțeles, varietatea în sine nu are nici o virtute, cu toate că mulțimea criticilor care au crezut astfel pare nesfîrșită ; la urma urmelor o pagină de dicționar are mai multă varietate decît orice pagină de poezie. Dar ceea ce se cere pentru integralitatea experienței lipsește uneori, iar metafora este o scuză a introducerii elementului absent pe sub mînă. Este un aspect al unui foarte bizar fenomen, ce apare constant în arte. Esențialul pare adesea produs secundar, o însoțire întîmplătoare. Poemele sînt fără doar și poate adevărate mistere pentru cei ce caută explicația efectelor numai în finalități aparente și analizează poezia cu mijloacele prozei. Însă e foarte greu de spus de ce intenția deschisă și evidentă distruge atît de des efectul.

(iii) Un sens mai îngust conferit imaginației se referă la reproducerea simpatetică a unor stări de spirit, în mod deosebit a celor emotive. „Nu ai destulă imaginație", îi spune dramaturgul criticului care îi reproșase că personajele nu se comportă natural. Acest tip de imaginație este doar o necesitate a comunicării și poate fi înțeles prin cele afirmate în Capitolul al XXIV-lea. Nu este în mod necesar corelat cu sensurile axiologice ale imaginației. Piesele proaste ca și cele bune dealtfel au nevoie de asta pentru a stîrni aplauze.

(iv) Un alt sens este inventivitatea, fuzionarea unor elemente ce nu sînt corelate în mod obişnuit. Conform acestui sens se spune că Edison avea imaginaţie şi orice roman fantastic dă dovadă de astfel de imaginaţie *in excelsis*. Deşi sensul se apropie mai mult de unul axiologic, este încă mult prea general. Nebunul ne întrece pe toţi în asocierea ideilor bizare : doctorul Cook îl lasă în urmă pe Peary, iar Bottomley e mult superior lui John Bradbury.

(v) Urmează definirea imaginaţiei drept acel tip de legătură oportună între lucruri considerate de obicei ca fiind disparate, exemplificat de imaginaţia ştiinţifică. Aceasta este o ordonare a experienţei în modalităţi definite şi în scopuri definite precise, nu necesar deliberate sau conştiente, dar limitate la o anume sferă de fenomene. Triumfurile *tehnice* ale artelor exemplifică acest tip de imaginaţie. Ca în cazul tuturor ordonărilor ar putea fi incluse şi considerente axiologice, dar valoarea poate fi limitată sau dependentă.

(vi) În sfîrşit, ajungem la acel sens al imaginaţiei care ne-a preocupat cu deosebire în acest studiu. Formularea originală [1] a acestui sens a fost contribuţia cea mai de seamă a lui Coleridge la teoria criticii şi, exceptînd modul de interpretare, e greu să mai adăugăm ceva la cele spuse de el, deşi, aşa cum observasem în Capitolul al XXIV-lea, s-ar putea elimina avantajos unele amănunte. „Acea putere sintetizatoare şi magică, căreia i-am destinat exclusiv numele de imaginaţie... se dezvăluie în echilibrul sau împăcarea unor calităţi opuse sau discordante ...în senzaţia de noutate şi de prospeţime pe care ne-o dau obiectele vechi şi familiare ; o stare emotivă superioară într-o ordine superioară ; judecată întotdeauna trează şi stăpînire de sine neclintită, alături de entuziasm şi de sentiment profund sau pasionat." „Simţ al

[1] Comentatorii au exagerat aici măsura în care Coleridge s-a îndatorat lui Schelling. Împrumuturile i-au adus mai degrabă neajunsuri.

delectării muzicale ... avînd puterea de a reduce multitudinea la unitatea de efect şi de a schimba şirul gîndurilor prin predominanţa unui anume gînd sau simţămînt"[1], acestea sînt darurile imaginaţiei. Vom vedea în curînd de ce era firesc pentru Coleridge să-şi claseze speculaţiile ulterioare asupra imaginaţiei pînă în tărîmurile transcendentalismului, dar, lăsînd asta deoparte, există destule elemente în această prezentare şi în multiplele aplicaţii şi explicaţii răspîndite prin *Biographia Literaria* şi prin *Prelegeri* care să justifice pretenţia lui Coleridge de a fi ajuns mai aproape decît oricare altul de trăsătura esenţială a experienţei poetice ca şi a tuturor experienţelor valoroase.

Vorbind despre poet, am accentuat caracterul valorizabil al experienţei sale, întinderea deosebită a domeniului de stimulare pe care-l poate accepta şi integralitatea reacţiei sale. Comparativ, omul de rînd îşi reprimă nouă zecimi din impulsuri, fiind incapabil să le controleze altfel decît confuz. Merge pe stradă cu ochelari de cal, căci altfel tot ce vede îl tulbură. Numai poetul este liber, datorită puterii sale superioare de ordonare a experienţelor. Impulsuri care de regulă se interferează, se opun, sînt independente şi se tulbură reciproc, la el se combină într-un echilibru stabil. Desigur că face o selecţie, însă domeniul suprimărilor este restrîns, adaşar eliminările sînt mult mai riguroase. De aici, o ciudată duritate momentană care intrigă.

Dar aceste impulsuri active în cazul artistului se modifică reciproc şi astfel se ordonează într-o măsură rareori prezentă la omul obişnuit, prezentă poate numai sub şocul unei mari pierderi sau al unei fericiri nevisate ; în momente în care „pelicula de izolare şi de zel egoist" care îl desparte de obicei de nouă zecimi din viaţă pare să se dizolve, în care se simte ciudat de viu şi de conştient de realitatea existenţei. S-ar părea că în aceste momente miliardele de inhibiţii sînt diminuate ; că reacţiile sale, canalizate — ca să folosim o metaforă inadecvată — de rutină şi de avantaje practice,

[1] *Biographia Literaria*, II, pag 12—14.

însă restrînse, îşi dau frîu liber şi îşi alcătuiesc o nouă ordine ; atunci i se pare că totul ar începe de la capăt. Dar pentru cei mai mulţi, asemenea experienţe sînt foarte rare după prima tinereţe ; vine o vreme cînd nu mai pot fi realizate fără ajutor, şi atunci sînt obţinute doar prin mijlocirea artei. Căci arta valoroasă are acest efect, şi prin el îşi cîştigă locul suprem în sînul umanităţii.

Poetul realizează inconştient o selecţie ce depăşeşte puterea deprinderii ; impulsurile trezite se eliberează prin însuşi modul lor de stîrnire de inhibiţiile încurajate de împrejurările obişnuite ; elementele lipsite de însemnătate şi cele străine sînt excluse ; iar domeniului — simplificat dar extins — de impulsuri rezultate, i se impune o ordine acceptabilă, datorită deosebitei plasticităţi a impulsurilor. Aşijderea, aproape întotdeauna, bună parte din lucrarea sa se efectuează de obicei datorită acelor impulsuri descrise drept constante şi regulate, cele stîrnite de „elementele formale". Ele sînt şi cele mai simple, din acest motiv se numără printre cele inhibate adesea, reduse şi subordonate unor scopuri superioare. Foarte rar permitem unei culori să ne influenţeze ca simplă culoare ; o folosim drept semn de recunoaştere a vreunui obiect colorat. Astfel, reacţiile noastre cromatice devin atît de neînsemnate, încît mulţi ajung să considere că pigmenţii pictorilor sînt cumva mai plini de culoare decît Natura. De fapt, sînt anihilate inhibiţiile şi în acelaşi timp între impulsuri se produc interacţiuni pe care, în cadrul experienţelor zilnice, nu le poate evoca decît un apus de soare. Cînd am discutat despre comunicare am găsit acolo un temei al superiorităţii „elementelor formale" în artă anume, constanţa impulsurilor produse în mod cert. Simplitatea acestor impulsuri este un al doilea temei. Sentimentul că ceea ce ni se întîmplă nu mai este accidental, întîmplător, că pornim totul de la capăt şi că avem un contact superior cu realitatea se datoreşte mai cu seamă restabilirii capacităţilor fireşti ale senzaţiilor.

Însă această restabilire nu e suficientă ; ea poate fi obţinută şi dacă privim un peisaj pur şi simplu în oglindă sau stînd în cap. Mai însemnată este ordonarea amplificată, pu-

sugerăm că trăsăturile prin care se definește de obicei experiența estetică — impersonalitatea, dezinteresarea și detașarea, mult accentuate și puțin discutate de esteți — constituie de fapt două grupuri de note distinctive prezentînd deosebiri destul de serioase. Am văzut în capitolele al X-lea și XXIV-lea că unul este compus doar din condiții ale comunicării, fără să aibă nimic important de-a face cu valoarea, condiții implicate atît în comunicările lipsite de valoare cît și în cele valoroase. Spuneam totuși mai înainte că acest tip de detașare și de rupere de împrejurările comune și de interesele personale accidentale poate să fie îndeosebi util în comunicările extrem de valoroase [1], deoarece facilitează anularea inhibițiilor. Vom mai spune că aceeași facilitare a reacției explică și particularul efect pernicios al artei proaste făcute cu abilitate.

Putem trece acum la discutarea celuilalt grup de note distinctive, adesea confundate cu aceste condiții ale comunicării, pe care cei interesați de valorile experiențelor le pot considera în mod justificat trăsături definitorii ale unui domeniu aparte. Impulsurile se pot organiza în două moduri: prin excludere și prin încorporare, prin sinteză și prin eliminare. Deși fiecare stare coerentă de spirit depinde de amîndouă, este îngăduită confruntarea experiențelor ce își cîștigă stabilitatea și ordinea printr-o restrîngere a reacției pe de o parte, cu cele care, pe de altă parte, le cîștigă prin extinderea ei. Bună parte din poezie și artă în general se mulțumește să fie doar desăvîrșirea ordonată a unor experiențe aproximativ insolite și limitate, se mulțumește să provoace doar o emoție bine definită — să zicem tristețe, bucurie, mîndrie, sau o atitudine bine definită — iubire, indignare, admirație, speranță, sau o stare specifică de spirit — melancolie, optimism, dor. Arta de felul acesta își are valoarea și locul ei în cadrul societății. Nimeni nu va protesta împotriva unor poezii cum sînt *Rupe, rupe, rupe, Coronach, Rose Aylmer,*

[1] Poate că ar fi dezirabil să subliniem că această descriere a efectelor artei decurge din teoria valorii expusă în Capitolul al VII-lea. Sînt cele mai valoroase experiențe pentru că sînt cele mai puțin păgubitoare. Astfel, locul ce li s-a dat nu e doar expresia unei preferințe personale.

orice lucru şi îl modifică în aşa fel încît să-i găsească un loc. Este invulnerabilă ; *deplin dezvoltat*, orice lucru prezintă un aspect adecvat tragediei, doar un singur aspect. În această privinţă, singurii rivali ai tragediei sînt atitudinile tipice ale lui Falstaff şi respectiv ale lui Voltaire din *Candide*. Dar pseudotragedia — şi în această categorie se poate include cea mai mare parte a tragediei greceşti şi a teatrului elisabetan, cu excepţia celor şase capodopere ale lui Shakespeare — este o atitudine dintre cele mai fragile şi mai precare. Parodia o distruge lesne, adăugirile ironice o paralizează ; chiar şi-o glumă mediocră poate s-o facă să pară lipsită de simetrie şi extravagantă.

Această stare de echilibru, stabilă datorită puterii tragediei de a incorpora şi nu de a exclude, nu îi este specifică numai tragediei. Ea este o trăsătură generală a celor mai valoroase experienţe procurate de arte. Poate să o producă atît un covor, un vas, un gest cît şi, fără greş, însuşi Partenonul, poate să se producă la fel de bine mulţumită unei epigrame sau unei sonate. Trebuie să refuzăm tentaţia de a-i explica provenienţa prin evidenţierea unor grupuri opuse de note distinctive ale obiectului. De regulă, această evidenţiere nu este posibilă. Echilibrul nu rezidă în structura obiectului stimulator, ci în reacţia pe care o provoacă. Amintindu-ne acest lucru, scăpăm de pericolul presupunerii că am găsit o formulă a frumosului.

Deşi la majoritatea oamenilor aceste experienţe sînt doar arareori provocate de altceva în afară de artă, aproape orice ocazie le poate produce. Cea mai însemnată condiţie generală este echilibrul psihic, o înaltă stare de veghe ; următoarea ca însemnătate este frecvenţa acestor experienţe în trecutul apropiat. Nici unul dintre efectele artei nu este mai transmisibil decît această stare de echilibru.

În ciuda tuturor diferenţelor dintre impulsurile interesate, se poate observa o anumită similaritate a ansamblului în toate aceste cazuri de organizare extrem de rafinată şi completă. Această similaritate e cea care a dus la legendele „stării estetice" sau ale „emoţiei estetice" şi ale acelei calităţi unice — Frumosul — prezentată identic de toate manifestările artei. În Capitolul al II-lea am avut ocazia să

descoperim că n-a fost greu ; dificultatea provenea tocmai din reprimări şi din sublimări. Bucuria, care în mod ciudat constituie miezul experienţei nu este un semn că „totu-i bine pe pămînt" sau că „mai există şi dreptate pe lumea asta" ; este un semn că totul se desfăşoară bine, aici şi acum, în sistemul nervos. Fiindcă tragedia este experienţa care solicită cel mai mult subterfugiile, este lucrul cel mai măreţ şi mai rar în literatură, iar majoritatea lucrărilor care trec drept tragedii aparţin unui ordin diferit. Tragedia este posibilă doar pentru o conştiinţă care pentru moment este agnostică sau manicheistă. Cea mai vagă prezenţă a oricărei concepţii teologice care are de oferit un Cer drept compensaţie eroului tragic este fatală. Iată de ce *Romeo şi Julieta* nu este tragedie în sensul în care e *Regele Lear.*

Dar tragedia înseamnă mai mult decît o experienţă necruţătoare. În afară de frică există mila, iar dacă şi una şi alta sînt înlocuite cu ceva uşor deosebit — frica de spaimă sau de oroare ; mila de regret sau de părere de rău sau de acel fel de milă inclus în „vrednic de milă" dar nu în „vrednic de plîns" — efectul total este alterat. Tragedia îşi capătă caracterul specific tocmai din relaţia acestor două grupuri de impulsuri, cele de milă şi cele de frică, ea fiind şi izvorul echilibrului particular al experienţei tragice.

Metafora balanţei sau a echilibrului suportă comentarii. Căci mila şi frica sînt opuse într-un sens în care mila şi spaima nu sînt. Spaima şi oroarea sînt mai aproape de milă decît frica, căci fiecare dintre ele conţine atît impulsul atracţiei cît şi pe cel al repulsiei. Aşa cum în privinţa culorilor există nuanţe incongruente într-o oarecare măsură, care ridică cele mai multe probleme şi enervează, la fel stau lucrurile cu aceste reacţii mai lesne de descris. Experienţa nemaipomenit de stabilă care este tragedia, capabilă de a admite orice alte impulsuri atîta vreme cît relaţia componentelor principale este exact cum trebuie, se modifică imediat dacă se schimbă acestea. Chiar dacă îşi menţine coerenţa ea devine imediat mult mai îngustă, mai limitată şi mai exclusivă, o reacţie mult mai parţială, restrînsă şi specializată. Tragedia este probabil experienţa cea mai generală, o experienţă atotcuprinzătoare şi atotordonatoare. Poate incorpora

terea înzecită de contopire a tuturor efectelor diferite ale elementelor formale într-o unică reacție, iar acesta este avantajul poetului. Una dintre realizările cele mai strălucite ale lui Coleridge a fost constatarea că „sentimentul delectării muzicale e un dar al imaginației". În toate formele de artă imaginația se dezvăluie tocmai într-o astfel de canalizare a amestecului dezordonat de impulsuri înspre o reacție unică și ordonată, însă pentru că operează atît de obscur și de inaparent, o vom studia mai profitabil în celelalte manifestări ale sale.

Am sugerat, întîmplător numai, că imaginația produce în mod caracteristic efecte similare efectelor produse de unele crize acute și neprevăzute în sînul experienței. Asta însă ne-ar purta spre concluzii greșite. Adevărul este că acele sinteze ale imaginației ce seamănă cu aceste momente cruciale, cum ar fi tragedia, sînt cel mai lesne de analizat. Se poate găsi oare un exemplu mai fericit de „echilibru sau împăcare a unor atribute opuse și discordante" decît tragedia? Mila, impulsul apropierii, și frica, impulsul retragerii, se conciliază în tragedie așa cum nu o mai fac altunde, și odată cu ele se conciliază cine știe ce alte grupuri de impulsuri la fel de discordante. Topirea lor într-o unică reacție ordonată este *catharsis*-ul, element de recunoaștere al tragediei, fie că la Aristotel termenul ar semăna cu așa ceva, fie că nu. Aceasta este explicația senzațiilor de ușurare, de pace în mijlocul tensiunii, de echilibru și calm oferite de tragedie, căci nu există nici un alt mod în care, odată trezite, aceste impulsuri să se rezolve fără nici o reprimare.

Este esențial să se admită că în cadrul unei experiențe tragice depline nu se reprimă nici un impuls. Mintea nu se sfiește de nimic, nu se protejează cu nici o iluzie, nu se intimidează, rămîne nemîngîiată, singură, bizuindu-se numai pe sine. Proba succesului ei este puterea sa de a înfrunta ceea ce i se prezintă și de a reacționa fără ajutorul vreunuia dintre inumerabilele subterfugii la care recurge de obicei pentru a întîrzia desăvîrșirea experienței. Reprimările și sublimările sînt mijloace de evitare a problemelor care ar putea să dezorienteze. Esența tragediei constă în faptul că ne obligă să trăim o clipă fără ele. Și de obicei, dacă reușim,

sau *Filozofia dragostei* [1], deşi e limpede că prezintă limite şi că sînt greu accesibile. Dar ele nu fac parte din marea poezie ; nu ne aşteptăm să găsim în ele ceea ce găsim în *Odă privighetorii,* în *Mîndra Maisie,* în *Sir Patrick Spens,* în *Definiţia dragostei* sau în *Nocturnă de Sf. Lucia.*

Structurile acestor două feluri de experienţe sînt diferite, iar diferenţa nu ţine de subiectul tratat, ci de relaţiile *inter se* ale celor cîtorva impulsuri active în cadrul experienţei. Poeziile din primul grup sînt constituite din grupuri paralele de impulsuri, din grupuri unidirecţionale. Cele din al doilea grup sînt caracterizate mai cu seamă de o deplină eterogenitate a impulsurilor distincte. Impulsurile sînt chiar mai mult decît eterogene, sînt opuse. În experienţele obişnuite, non-poetice, non-imaginative, fie un tip, fie tipul opus de impulsuri ar fi exclus pentru a permite o dezvoltare mai liberă a tipului rămas.

Diferenţa e evidentă dacă ne gîndim cît de precară e condiţia poeziilor din primul grup. Ele nu suportă contemplarea ironică. Pentru a înţelege ideea n-avem decît să citim *Cîntecul de război al lui Dinas Wahr* comparîndu-l constant cu *Coronach,* sau să amintim nefericitul vers „Acele buze, oh, acele bucurii lunecoase !" din *Endymion* în timp ce citim *Filozofia dragostei.* În acest sens, ironia constă în apropierea unor impulsuri opuse, complementare ; iată de ce poezia care se expune ironiei nu este de cea mai bună calitate, şi de ce ironia însăşi este atît de caracteristică poeziei care se bucură de calităţi reale.

De obicei impulsurile opuse din a căror canalizare izvorăşte o experienţă de acest fel nu pot fi analizate. Atunci cînd sînt stîrnite prin mijloace formale, cum se întîmplă cel mai adesea, este limpede că e imposibil să le analizăm. Dar uneori, ca în cazurile citate, ele pot fi analizate, şi datorită acestui accident, critica literară este capabilă să facă un pas în plus faţă de critica celorlalte arte.

[1] Pot să sper că referinţele nu-l vor tulbura pe cititor ? Tennyson, Scott, Landor, Shelley, Keats, Scott, anonim, Marvell, Donne, Peacock. Sînt nerăbdător să înlesnesc o reală comparaţie detailată a acestor poezii.

Ne putem imagina doar foarte vag ce diferențe există între echilibrul sau reconcilierea impulsurilor și o simplă rivalitate, un simplu conflict. Una dintre diferențe ar consta în aceea că echilibrul susține o stare de spirit, iar conflictul două stări ce alternează. Totuși această observație nu ne duce prea departe. Principala concepție eronată care împiedică aici progresul este aceea că mintea ar semăna cu un fel de centrală telefonică. Nu se știe încă ce altă ipoteză ar trebui pusă în locul acesteia ; noi însă am discutat (în Capitolele al XIX-lea și al XX-lea) motivele ce fac imperativă alcătuirea unei ipoteze mai adecvate. Restul dificultății provine doar din ignoranță ; nu știm încă destul despre sistemul nervos central.

După această repudiere preliminară a unor certitudini inoportune putem continua. Echilibrul [1] impulsurilor opuse, considerat de noi temelia celor mai valoroase reacții estetice, activează personalitatea noastră mai mult decît este posibil în experiențele unor emoții bine definite. Încetăm să fim orientați într-o unică direcție definită ; sînt expuse mai multe fațete ale minții și putem fi afectați de un număr mai mare de aspecte ale obiectelor, ceea ce este același lucru. Pentru a reacționa simultan și coerent, nu printr-un canal îngust de interese, ci prin mai multe înseamnă a fi *dezinteresat*, și doar în acest sens ne interesează aici termenul. O stare de spirit interesată înseamnă starea în care lucrurile sînt văzute doar dintr-un punct de vedere, sub un singur aspect. În același timp, de vreme ce ne angajează mai profund, independența și individualitatea altor lucruri se amplifică. Avem impresia că privim „toate fețele deodată", că le vedem așa cum sînt de fapt ; le privim în afara oricărui interes particular pe care îl pot prezenta pentru noi. Desigur, dacă n-ar prezenta nici un interes nu le-am mai privi deloc, dar cu cît interesul particular e mai liber, cu atît mai *detașată* devine atitudinea noastră. Iar a spune că devenim *impersonali* înseamnă în mod bizar doar a afirma că personalitatea noastră este mult mai *complet* implicată.

[1] Acest subiect e analizat dintr-un punct de vedere ușor diferit în *Bazele esteticii* (Allen și Unwin, 1922).

Aceste note distinctive ale experienței estetice se dovedesc astfel a fi consecințele cît se poate de firești ale diversității componentelor ei. Iar faptul că atît de multe impulsuri diferite o compun e reductibil la o experiență întemeiată pe un echilibru al contrastelor. Căci fiece impuls care nu se desăvîrșește independent are tendința să aducă cu sine sisteme aliate. Starea de nehotărîre ilustrează perfect acest lucru. Diferența dintre un astfel de amestec dezordonat de impulsuri oscilante și stările de calm poate să depindă doar de calitatea relațiilor mediatoare între sistemele de susținere aduse cu sine de fiecare dintre părți. Poate că un singur lucru e sigur : ceea ce se întîmplă este exact opusul situațiilor fără ieșire, căci comparate cu experiențele poeziei valoroase, toate celelalte stări de spirit sînt doar completă învălmășeală.

Caracterul conștient al acestor momente de trăire intensă e descris aproape inevitabil în termenii transcendentalismului. „Exaltările acestea ne luminează mintea", avem senzația că percepem lucrurile așa cum sînt de fapt, iar pentru că scăpăm de confuzia pricinuită de o adaptare nefericită,

Povara silnică, de chin,
A ăstei lumi ce n-are nici-o noimă,
Se-alină [1].

Interpretarea panteistică dată de Wordsworth experienței imaginative în *Mînăstirea Tintern* [2] se poate întîlni, într-o

[1] „*The heavy and the weary weight / Of all this unintelligible world / Is lightened.*"

[2] Ca să fie mai lesne de înțeles, voi cita familiarul pasaj :

Aevea
Simții tulburătoare o prezență
Ce naște gînd înalt ; sublimă veste
A celui ce-n străfunduri se topește,
În vetrele apusului se scaldă
Și în ocean nețărmurit și-n aer,

formă sau alta, la mai toți poeții și criticii. Reconcilierea ei cu explicațiile date aici conturează o problemă de extremă însemnătate : demarcarea celor două mari funcții ale limbajului.

(Continuarea notei 2)

În cerul de sineală și în cuget ;
Un gest, un duh ce poartă înainte
Tot ce-i gîndit, tot ce gîndește-n lume
Și se strecoară-n orice lucru."

Nu este chiar o ilustrare a scrisului de imaginație, cu toate că s-ar putea *găsi unele exemple de-a lungul poemului.*

CAPITOLUL XXXIII

TEORII DESPRE ADEVĂR ȘI DESPRE REVELAȚIE

Nicicînd n-am să-l condamn pentru credință
În harul stelelor, în îngeri ! Nu-i doar
Splendoarea omului pe-aste meleaguri,
Cu traiul ei și magica-nălțare ;
Tot astfel, frîntei inimi a iubirii
Îi pare mult prea strîmtă lumea noastră
Vizibilă, de rînd...

Coleridge, Picollomini

MERITELE cunoașterii nu sînt o taină și, deoarece se poate observa cu ușurință faptul că experiențele comentate sînt izvor de cunoștințe, un obicei statornic al criticii este să derive valoarea experiențelor din calitatea cunoștințelor produse. Însă nu toate cunoștințele sînt la fel de valoroase ; soiul de informații ce poate fi căpătat la nesfîrșit din lectura atentă a lui Whitaker sau a unei enciclopedii are o valoare neglijabilă. S-a pretins, deci, că ar exista un mod anumit de cunoaștere.

Problema ce se pune împreună cu aceasta constituie pentru mulți aspectul cel mai interesant al teoriei criticii. Faptul că atîția termeni scriși cu majusculă — Real, Ideal, Esențial, Necesar, Suprem, Absolut, Fundamental, Profund, și încă mulți alții — apar cu osebire în teoriile asupra adevărului este o dovadă a orientării interesului în această direcție. Artileria grea constă, mai înainte de orice, în modul de accentuare analog scrierii cu italice, în tonul solemn și în sublinierea discursului. Rostul este de a-l convinge pe cititor să fie serios și atent însă, ca în cazul tuturor mijloacelor de acest fel, efectul se poate risipi dacă utilizarea este lipsită de meșteșug.

Cel mai simplu ar fi să începem cu analiza unui șir de teorii reprezentative, alese din scrierile unor renumiți critici,

cu scopul de a le evidenția diferențele. Este drept că unele nu prea merită osteneala. E prea ușor să scrii, precum Carlyle, „Arta adevărată este descătușarea sufletului faptelor“ [1], sau „Infinitul este făcut ca să se amestece el însuși cu finitul ; să rămînă vizibil și, astfel, să poată fi atins. Astfel sînt toate adevăratele opere de artă ; în asta (dacă sîntem capabili să deosebim o operă de artă de mîzgălelile artificiale) distingem ochiul eternității privindu-ne prin timp, astfel devine vizibil dumnezeiescul“ [2].

Complicațiile încep abia după ce s-a scris așa ceva și după ce comentariile n-au limpezit nimic. Nici contribuția lui Pater, cu toată admirația sa pentru claritate și precizie, nu e de calitate superioară. „Adevărul ! nu există valoare, nu există măiestrie fără el. Și, în cele din urmă, frumosul nu-i decît rafinarea adevărului, iar ceea ce numim expresie, armonizarea mai subtilă a cuvintelor cu acea viziune lăuntrică.“ [3] Probabil că este dificil să mai găsim la altcineva în afara lui Croce [4] o confuzie mai vădită între valoare și

[1] *Shooting Niagara.*

[2] *Sartor Resartus.*

[3] *Essay on Style.*

[4] Ar putea fi util un comentariu al tezelor lui Croce. Dar tot ce trebuia spus s-a spus în ***Bazele esteticii.*** N-am putea decît să redăm cuvintele dure ale lui Giovanni Papini (în *Douăzeci și patru de minți*). „Dacă lași deoparte banalitățile critice și accesoriile didactice, întregul sistem estetic al lui Croce se reduce la o vînătoare de pseudonime pentru cuvîntul artă, ce poate fi notată scurt și exact în formula : artă = intuiție = expresie = sentiment = imaginație = fantezie = lirism = frumos. Să nu vă închipuiți cumva că aceste cuvinte sînt însoțite de nuanțele și de distincțiile lor curente din limbajul comun sau din cel științific. Nici cît negru sub unghie. Fiece cuvînt e doar o serie diferită de silabe însemnînd unul și același lucru“. Dacă nu ești atent, amalgamul de confuzii și contradicții rezultat este de-a dreptul copleșitor. E interesant de notat că audiența lui Croce s-a limitat la cei nefamiliarizați cu subiectul, atît la literați cît și la diletanți. Cercetătorii serioși l-au ignorat. De pildă, cîți dintre cei impresionați de dictum-urile sale asupra expresiei și asupra limbajului sînt la curent cu modalitățile în care au mai fost discutate aceste lucruri înainte de Croce, și cîți au auzit de controversa asupra „gîndirii fără imagini“ ? Papini e excelent cînd se referă la strategia prin care Croce i-a sedus pe cei nebănuitori și i-a făcut să creadă că el are ceva de spus. „Barabas al artei, Ucigaș al filozofiei, Apaș al culturii“ — după cum se descria singur — Papini a adus un serviciu neprețuit celor dezamăgiți de voga „expresionismului“.

eficacitatea comunicării. Însă eseul lui Pater este o veritabilă colecție de erori critice.

Fragmentele următoare se succed aproximativ în ordinea obscurității. Ele sînt expresii ale utilizării critice a noțiunilor de adevăr, cu cele mai comune, pînă la cele mai mistice sensuri. Toate pot fi considerate glose la expresia „conform cu natura" ; ele sînt menite să arate cît de diferite sînt înțelesurile deduse din cuvinte aparent simple.

Putem începe cu Aristotel. El face trei observații ce se sprijină pe chestiunea comentată. Prima se referă la antiteza dintre tragedie și istorie.

„Poezia este mai filozofică și mai aleasă decît istoria : pentru că poezia înfățișează mai mult adevărul general (universalul), pe cîtă vreme istoria mai degrabă particularul. A pune în seama unui personaj înzestrat cu o anume fire vorbe și fapte cerute de aceasta, după legile verosimilului și ale necesarului — acesta este universalul ; și acesta este lucrul spre care năzuiește poezia. În schimb, ceea ce a făcut ori ceea ce a pătimit Alcibiade — acesta este adevărul particular." (*Poetica*, IX).

A doua observație a lui apare în legătură cu cerințele personajului tragic :

„A treia cerință (pe lîngă caracterul ales, caracterul potrivit și cel statornic) este *verosimilitatea* [1]".

A treia observație a lui Aristotel apare în același capitol :

„Poetul, cînd imită oameni mînioși sau ușuratici, ori cu cine știe ce alte cusururi în firea lor, trebuie să-i înfățișeze cum sînt, și totuși mai de soi [2]".

[1] ÎMOLOV. Acest cuvînt e tradus cînd „asemănare" (de către Twining), cînd „conform cu viața" (de către Butcher). În *Poetica* sensul uzual e cel de „calitate de *a ne semăna nouă înșine*", „umanitate *tipică*".

[2] Cf. Eastlake, *Literature of the Fine Arts*.
„Elefantul cu picioarele sale nu fără cusur și cu pielea lui inexpresivă, încă poate fi considerat un specimen foarte normal și poate, deci, să fie obiect potrivit imitației artistice".

Interpretarea lui Wordsworth ne aduce cu un pas mai aproape de misticism :

„Se spune că Aristotel ar fi afirmat că poezia este scrierea cea mai filozofică. Aşa şi este. Obiectul ei este adevărul — nu cel individual şi particular, ci cel general şi activ. Nu cel întemeiat pe mărturii din afară, ci cel purtat viu în inimi din iubire ; adevărul ce-şi este sieşi martor, adevărul care conferă pricepere şi încredere tribunalului la care apelează, care primeşte aceste calităţi de la acelaşi tribunal" [1].

Totuşi Wordsworth încă rămîne pe acelaşi mal cu noi, la fel cu Goethe, care sugera că „Frumosul este manifestarea legilor tainice ale naturii care-ar rămîne veşnic necunoscute dacă n-ar fi astfel dezvăluite" [2]. Însă Coleridge, de la care a auzit probabil Wordsworth de Aristotel, trece fără reţineri pe malul misticismului :

„Dacă artistul copiază doar natura, *natura naturata,* ce rivalitate inutilă ! — dacă forma de la care porneşte e doar ceea ce se consideră că răspunde la numele de frumos — ce lipsă de conţinut, ce irealitate îi vor stăpîni de-a pururi scrierile ! Crede-mă, trebuie să stăpîneşti esenţa, *natura naturans,* ce presupune o legătură între natură, în sensul ei cel mai înalt, şi sufletul omului" [3].

Dar Coleridge împărtăşea multe opinii mistice, mai greu conciliabile unele cu altele. În acelaşi eseu el continuă :

„În obiectele naturii se reflectă, ca-ntr-o oglindă, toate elementele, treptele şi procesele intelectuale anterioare conştiinţei, anterioare deci deplinei dezvoltări a actului inte-

[1] Prefaţă la *Lyrical Ballads.*

[2] Ref. la *A Short View of Tragedy* de Thomas Rymer. „Putină pregătire şi prevedere e uneori binevenită. Pentru a explica alegerea Desdemonei sale ar fi putut să ne ofere probabilitatea unei doici maure ; sau intervenţia vreunui *Virtuoso* care i-ar fi trecut odinioară în vine sîngele unui berbec negru". Nu înţelegem astfel legile tainice ale naturii despre care vorbea Goethe.

[3] *On Poesy or Art.*

ligent ; iar mintea omului este chiar centrul acestor raze ale intelectului, raze ce sînt răspîndite în toate imaginile naturii. Să înglobeze aceste imagini, însumate şi potrivite în limitele minţii omului, astfel încît să selecteze şi să impregneze înseşi formele cu reflexele morale pe care le înfăţişează doar aproximativ, să transforme natura în cuget şi cugetul în natură — iată misterul geniului artistic".

Coleridge, chiar cînd se prezintă drept „om îmbătat întru Dumnezeu", face observaţii ce-i sugerează unui cititor atent că, dacă le-ar putea descifra, ar putea să-i ofere cel puţin temelia unor speculaţii interesante. S-ar putea cita multe însăilări ale acestei concepţii mistice. „Există o cale de comunicare între mister şi mister, între sufletul neştiut şi realitatea neştiută ; cîndva adevărul ascuns pare să sfîşie vălul", scrie Middleton Murry într-un eseu[1] care prezintă interes ca exprimare afectivă ce vrea să treacă drept argumentaţie. Am văzut în capitolul precedent cum se produce acest sentiment de înţelegere ; senzaţia de revelaţie imediată pe care el o tratează drept „materie primă a literaturii" caracterizează desigur arta de calitate. Şi probabil că puţini sînt cei care, într-un fel ori într-altul, să nu-şi fi alcătuit din aceste momente vizionare un sistem filozofic care, măcar pentru un răstimp, să nu li se fi părut inatacabil pentru că în acest răstimp satisfăcuse emoţional. Dar satisfacţia emoţională obţinută cu preţul sclaviei intelectuale nu este stabilă. Dacă nu produce o parţială stupoare, se destramă. Mintea liberă şi cercetătoare găseşte o cale fatală de răsturnare a intuiţiilor imediate şi mistice care, în loc să fie supuse, cum se cuvine, insistă să-i dea ordine.

Căci mintea cercetătoare este, de fapt, modalitatea prin care omul găseşte un loc şi o funcţie tuturor experienţelor şi activităţilor sale, un loc şi o funcţie compatibile cu restul experienţei. Cînd intuiţia mistică e înţeleasă, iar pretenţiile ei sînt direcţionate adecvat, deşi celor ce încă nu o înţeleg poate să li se pară că şi-a pierdut toate atributele pentru

[1] *Literature and Religion* în *The Necessity or Art*, publicată în *The Student Christian Movement*, pag. 115.

care încercau să o păstreze şi că nu mai este nici mistică şi nici intuiţie, abia că nu pierde, ci cîştigă în valoare. Dar această nouă cerinţă, înţelegerea intuiţiei mistice, este adesea foarte greu de îndeplinit.

Cînd ştim cu adevărat la ce se referă, aceste doctrine despre revelaţie se apropie, după cum vom vedea, mai mult decît orice alt studiu tradiţional, de oferirea unei explicaţii a valorii artelor. Dar procesul traducerii lor nu este simplu. Aceste declaraţii aparent referitoare la adevăr nu sînt ceea ce par. Vom descoperi, interpretîndu-le, că sîntem obligaţi să adoptăm în discutarea limbajului un unghi şi o distanţă neobişnuite şi, pentru a izbuti, trebuie mai întîi distruse anume bariere foarte rezistente şi obişnuinţe bine consolidate ale minţii.

CAPITOLUL XXXIV

CELE DOUĂ FUNCȚII ALE LIMBAJULUI

Cristalul pur al vechilor poeme,
Senine bucurii ale credinței...
Se spulberă sub raza cugetării :
Mai cere însă inima o limbă,
Simțirea reînvie vorbe moarte.

Coleridge, Picollomini

EXISTĂ două funcții total distincte ale limbajului. Dar pentru că teoria limbii este cea mai neglijată disciplină, ele sînt foarte rar distinse. Cu toate acestea, atît pentru teoria poeziei cît și în scopul mai restrîns al deslușirii celor ce se spun despre poezie, sînt necesare noțiuni clare cu privire la diferențele dintre aceste funcții. Ca să le aflăm, trebuie să privim mai îndeaproape procesele mentale însoțitoare.

Din nefericire, dar nu surprinzător, majoritatea termenilor psihologici uzuali tind să estompeze distincția. Termenii „cunoaștere", „convingere", „presupunere", „gînd" și „înțelegere" de exemplu, așa cum sînt utilizați în mod curent, sînt ambigui, deghizează și ascund tocmai ceea ce dorim să evidențiem. Ei înregistrează false distincții, reprezintă analize greșit orientate ale unor compartimente nepotrivite, sînt utili, fără îndoială, în anumite scopuri, însă foarte imprecișii pentru scopul nostru actual. Dacă e cu putință, ar fi bine să renunțăm la ei pentru o vreme.

Despărțirea de concepțiile curente săvîrșită în Capitolul al XI-lea consta tocmai în înlocuirea aspectelor cunoscute în cadrul evenimentului mental sub numele de *gîndire, simțămînt* și *voință* cu *cauzele, trăsăturile* și *consecințele* acestuia. Această înlocuire a fost efectuată cu scopul de a trece la analiza ce ne preocupă în momentul de față. Printre cauzele celor mai multe evenimente mentale, spuneam, trebuie deo-

sebite două grupuri. Pe de o parte sînt stimulii prezenți care parvin spre intelect prin sistemul senzorial și, corelate cu aceștia, efectele stimulilor similari din trecut. Pe de altă parte — un grup de factori de altă natură : starea generală a organismului, trebuințele, rapiditatea reacției la vreun fel sau altul de stimuli. Impulsurilor ivite li se impune caracterul și orientarea prin interacțiunea acestor două grupuri de stimuli. Stricta lor delimitare trebuie păstrată.

Relativa importanță a celor două grupuri de factori variază enorm. Un om suficient de flămînd va mînca aproape orice se poate mesteca sau înghiți. Natura hranei, în cadrul acestor limite, are efecte foarte restrînse asupra comportamentului său. Dimpotrivă, pe cel sătul nu îl interesează decît ceea ce socotește a fi gustos, sau ceea ce știe că-i va face bine, un medicament de pildă. Cu alte cuvinte, comportamentul său depinde aproape în întregime de caracterul optic sau olfactiv al stimulării.

Atîta vreme cît un impuls își datorează caracterul stimulului său (sau efectelor unor stimuli ce s-au manifestat sau l-au însoțit în trecut și care sînt redeșteptați în acel moment), el este o *referință*, ca să folosim termenul introdus în Capitolul al XI-lea, însemnînd acea proprietate a evenimentului mental care înlocuiește rațiunea sau cogniția[1]. E limpede că de obicei referința e oarecum distorsionată de intervenția condițiilor interne independente ale organismului. Dar foarte multe trebuințe ale organismului nu pot fi satisfăcute decît dacă impulsurile nu sînt distorsionate. Experiențe amare ne-au învățat să nu stingherim impulsurile, să le lăsăm să reflecte sau să corespundă stărilor exterioare de lucruri așa cum pot, netulburate — pe cît este posibil — de stările interioare, de trebuințe și de dorințe.

În comportament se pot deosebi stimulii primiți și funcțiile atribuite acestora. Primim, se pare, orice fel de stimul,

[1] Cititorul ce se ocupă de psihologie va observa că sînt necesare explicații mai largi și distincții în anumite locuri ale demersului prezent. De pildă, în momentele de „introspecție", factori din primul grup pot să treacă în cel de al doilea. Dacă înțelege teoria generală, el va fi capabil să-și ofere singur aceste explicații. N-aș vrea să încarc textul cu inutile dificultăți.

dar referința se produce numai cînd reacția provocată corespunde naturii sale și variază în funcție de el quasi-independent de funcțiile atribuite.

Cei pe care imaginile intuitive îi ajută să mediteze la probleme complexe vor considera convenabilă reprezentarea acestui proces printr-un cerc sau printr-o sferă bombardată în permanență de particule minuscule (stimuli). Înăuntrul sferei pot fi închipuite mecanisme complexe în perpetuă modificare din motive cu totul separate de stimulii exteriori. Aceste mecanisme, lăsînd deschise unele mici orificii, dictează cărora dintre stimuli li se va aproba intrarea și producerea unui efect. Dacă tulburările rezultante se datoresc însă mișcărilor independente ale mecanismelor interne ca atare, nu se poate vorbi de referințe. Această ilustrare sub forma unei diagrame poate să fie utilă unora. Dar e mai bine ca cei suspicioși față de astfel de rezolvări să nu o ia în seamă. Nu e introdusă aici drept contribuție la știința neurologiei și nici nu reprezintă un temei al concepției autorului.

Măsura în care se interferează în cadrul referinței trebuințe și dorințe ale organismului este subestimată chiar și de cei care, fără să fi uitat evenimentele din anii 1914—1918, sînt deosebit de sceptici în privința independenței opiniilor și dorințelor. Percepem chiar și cele mai obișnuite, cele mai familiare obiecte mai degrabă așa cum ne place să le percepem decît așa cum sînt și astfel se întîmplă ori de cîte ori eroarea nu ne privează de avantaje. Este aproape imposibil să obții o impresie corectă asupra propriului aspect fizic sau asupra trăsăturilor cuiva care te interesează direct. Și, de fapt, poate că așa ceva nici nu e dezirabil.

Căci nu e simplu să faci o demarcație a domeniilor în care impulsurile trebuie să depindă cît mai complet de situația exterioară și să corespundă cît mai complet acesteia, a acelor domenii care oferă locul prim referinței, de celelalte domenii, în care e favorabil ca referința să fie subordonată apetențelor. În cadrul unui vast ansamblu de concepții asupra binelui și asupra perspectivelor, concepții rezultate la rîndul lor din subordonarea referinței satisfacțiilor emoționale, nici nu s-ar pune problema. Adevărul, s-ar afirma, primează

asupra oricăror alte consideraţii. Iubirea ce nu se bizuie pe cunoaştere ar fi descrisă drept lipsită de preţ. N-ar trebui să admirăm ce nu e frumos, iar, în sensul doctrinei, dacă iubita privită cu obiectivitate nu este într-adevăr frumoasă nu trebuie admirată sau, dacă este, raţiunea trebuie căutată în altă parte. Lucrurile cele mai interesante în aceste concepţii sînt tocmai neclarităţile care le fac plauzibile. De obicei este implicat Frumosul, drept calitate imanentă a lucrurilor, la fel ca şi Binele — idee inanalizabilă. Amîndouă sînt întorsături aparte date impulsurilor de obişnuinţele ce derivă de fapt din dorinţe. Ele rămîn prezente undeva în minte, pentru că, dacă ne gîndim că un lucru este Bun sau Frumos, el oferă *imediat* o satisfacţie emoţională mult mai mare decît *referinţa* la el ca la ceva ce satisface impulsurile într-o anume modalitate (cf. Cap. al VII-lea) sau într-alta (cf. Cap. al XXXII-lea).

Pentru a gîndi Binele sau Frumosul nu este neapărat trebuincioasă o referinţă. Căci termenul „a gîndi" cuprinde operaţii mentale în care impulsurile sînt atît de complet guvernate de factorii interni, atît de libere de controlul stimulării, încît nu poate fi vorba de vreo referinţă. De obicei „a te gîndi la ceva" include într-o oarecare măsură referinţe, desigur, dar nu întotdeauna, şi tot astfel, referinţele nu vor putea fi descrise în toate ocaziile drept gîndire. Dacă scăpăm din mînă ceva care frige, nu se va spune că asta s-a întîmplat datorită unui gînd. Cei doi termeni se suprapun parţial, iar definiţiile lor, dacă este necesară o definiţie a „gîndirii" în sensul curent al termenului, sînt de tipuri diferite. Iată de ce cu cîteva pagini mai înainte se consideră că termenul „gîndire" marchează o falsă distincţie.

Pentru a reveni, cerinţele referinţei nu sînt lesne de conciliat cu altele. Nu de multă vreme s-a realizat o extindere impresionantă a capacităţilor de referinţă. Cu o iuţeală uimitoare, ştiinţa a deschis, unul după altul, nenumărate noi domenii de posibile referinţe. Ştiinţa nu este decît organizarea referinţelor în unicul scop de a pune la îndemînă şi a facilita referinţele. Ea a progresat mai cu seamă fiindcă alte cerinţe, în special cele religioase, au fost părăsite. Căci nu doar din accident se găsesc în conflict ştiinţa şi religia.

Ele constituie principii diferite de organizare a impulsurilor şi, cu cît sînt examinate mai îndeaproape, cu atît mai inevitabilă este incompatibilitatea lor. Orice aşa-zisă împăcare va implica extinderea religiei la obiecte complet diferite faţă de sistematizările de impulsuri implicate de ea în prezent, pentru că elementele de credinţă prezente vor avea un caracter diferit.

S-au făcut multe încercări de a reduce ştiinţa la poziţia de subordonată faţă de cutare instinct, sau cutare emoţie, sau cutare dorinţă, faţă de curiozitate, de pildă. S-a născocit chiar o pasiune aparte a cunoaşterii de dragul cunoaşterii. Dar, de fapt, toate pasiunile şi instinctele, toate trebuinţele şi dorinţele omului pot *la nevoie* să constituie forţa motrice a ştiinţei. Nu există activitate umană care să nu necesite într-un moment sau altul referinţe nedistorsionate. Esenţial este, totuşi, faptul că ştiinţa e autonomă. Impulsurile dezvoltate în cadrul ei se modifică doar prin influenţe reciproce în vederea obţinerii unui caracter cît mai complet şi cît mai sistematizat şi pentru facilitarea referinţelor viitoare. Atîta vreme cît alte considerente le distorsionează, ele nu devin încă ştiinţă, sau îşi pierd pentru totdeauna posibilitatea de a deveni ştiinţă.

Să declari că ştiinţa e autonomă nu-i acelaşi lucru cu subordonarea tuturor activităţilor faţă de ea. Înseamnă numai să afirmi că în măsura în care un grup oarecare de referinţe este nedistorsionat el aparţine ştiinţei. Toate acestea nu vor cîtuşi de puţin să spună că nici o referinţă n-ar putea fi distorsionată avantajos. Şi, la fel cum pentru a fi îndeplinite numeroase activităţi umane sînt trebuincioase referinţe nedistorsionate, tot astfel există şi multe alte activităţi umane, nu mai puţin importante, care în acelaşi măsură necesită referinţe distorsionate, necesită, mai limpede, *ficţiuni.*

Rostul ficţiunilor, rostul lor imaginativ mai degrabă, este altceva decît autoamăgirea. Nu înseamnă că lucrurile sînt închipuite altfel decît sînt ele. Este perfect compatibilă cu recunoaşterea cea mai deplină şi mai amară a exactei stări de lucruri, în orice fel de ocazii. Nu este o contrafacere. Dar referinţele şi atitudinile sînt atît de încîlcite, încît nu mai

miră spectacolele patetice de genul celui oferit de Yeats — încercînd disperat să creadă în zîne — sau de Lawrence — atacînd validitatea fizicii solare. Este teribil să fii silit de dorință să primești nejustificat unele lucruri. Adesea, starea de spirit ce rezultă poate să pericliteze sănătatea minții. Dar această comună folosire falsă a ficțiunilor nu are de ce să ne orbească, nu are de ce să ne împiedice să înțelegem imensul serviciu adus de ele dacă nu sînt luate drept altceva, nu are de ce să ne silească să transformăm astfel mijlocul principal prin care se pot adapta atitudinile noastre la viața propriu-zisă în materialul unui delir nesfîrșit [1].

Dacă am ști mai mult, ar fi cu putință să obținem toate atitudinile necesare doar prin intermediul referințelor științifice. De vreme ce încă nu știm tot, putem lăsa deoparte această posibilitate foarte îndepărtată, din moment ce o recunoaștem.

Ficțiunile, fie ele izvorîte din propoziții, fie — în alte arte — din lucruri similare, pot fi folosite în multe modalități. De exemplu, pot fi utilizate pentru a minți. Dar nu aceasta este funcția lor caracteristică în poezie. Distincția ce trebuie clar menținută nu opune ficțiunile unor adevăruri ce pot fi verificate științific. O propoziție poate fi folosită de dragul *referinței,* adevărate sau eronate, pe care o produce. Aceasta este funcția *științifică* a limbajului. Dar poate fi folosită și de dragul efectelor — emoții și atitudini produse de referința prilejuită. Aceasta este funcția *emotivă* a limbajului. Odată înțeleasă, distincția este simplă. Putem folosi cuvintele fie pentru referințele pe care le prilejuiesc, fie pentru atitudinile și emoțiile care le urmează. Multe organizări lexicale evocă atitudini, fără ca *en route* să fie necesară vreo referință. Ele au efectul frazelor muzicale. Dar de obicei referințele sînt implicate drept *condiții,* sau *stadii* ale dezvoltării

[1] Dacă le oferi o mică ocazie, doctrinele revelației au tendința de a se amesteca în orice. Ele servesc drept premisă omnipotentă, capabilă să justifice oricare și fiecare concluzie. Iată un exemplu: „De vreme ce rostul artei este să pătrundă în lumea reală, nu se poate niciînd spune că artistul și-a definit prea apăsat contururile, căci la temelia întregii arte valoroase stă planul bine făcut". Charles Gardner, *Vision and Vesture,* pag. 54.

ulterioare a atitudinilor, cu toate acestea, atitudinile, nu referințele, sînt cele importante. În astfel de situații nu contează dacă referințele sînt false sau adevărate. Funcția lor exclusivă este să provoace și să sprijine atitudinile care constituie viitoarea reacție. Interogația, modalitate de verificare a folosirii lor, este lipsită de importanță, iar cititorul competent nu i permite să se strecoare. „Mai bine o imposibilitate plauzibilă, decît o posibilitate improbabilă", spunea Aristotel cu multă înțelepciune; astfel sînt mai puține primejdii ca reacția să fie inadecvată.

Diferențele dintre procesele mentale implicate în cele două situații sînt considerabile, cu toate că pot fi lesne omise. Gîndiți-vă ce înseamnă eșec pentru fiecare dintre funcții. Pentru limbajul științific, o deosebire a referințelor înseamnă ca atare un eșec: scopul propus nu a fost atins. Iar pentru limbajul emotiv, cele mai mari diferențe ale referințelor n-au importanță dacă efectele ulterioare — atitudinile și emoțiile — sînt adecvate.

Mai mult, în întrebuințarea științifică a limbajului, nu numai că referințele trebuie să fie corecte în vederea succesului, dar și corelările și relațiile dintre referințe trebuie să fie logice. Nu trebuie să-și stea unele altora în cale și trebuie să fie astfel organizate încît să nu stînjenească nici alte referințe. În cazul uzului afectiv, nu este nevoie de o organizare logică. Aceasta e mai degrabă un obstacol. Contează doar ca seria de atitudini rezultate din aceste referințe să își aibă propria organizare, propria conexiune emoțională internă, iar adesea acest lucru nu are nici o legătură cu relațiile logice ale referințelor ce contribuie la producerea atitudinilor. Cîteva observații cu privire la folosirea cuvîntului „adevăr" în critică pot să ajute la preîntîmpinarea unor neînțelegeri:

1. Sensul științific, cu alte cuvinte cel care numește adevărul referințelor și, derivat, al propozițiilor ce simbolizează referințe, nu trebuie să ne rețină prea mult. O referință este adevărată cînd lucrurile la care se referă sînt în realitate corelate așa cum indică aceasta. Altfel ea este falsă. Acest sens i se potrivește mult prea puțin artei. Pentru evitarea confuziilor, n-ar fi rău ca termenul „adevărat" să fie rezer-

vat exclusiv acestei utilizări. În demersul pur ştiinţific astfel ar trebui şi astfel ar putea să fie utilizat, numai că un astfel de demers nu este la îndemîna oricui. De fapt, puterea afectivă asociată cuvîntului e mult prea mare ca să poată fi abandonată în cadrul discuţiilor generale ; este covîrşitoare tentaţia pe care o prezintă vorbitorului ce nu e obligat să provoace anume emoţii şi să evoce anume atitudini aprobatoare de acceptare. Oricît de variate ar fi sensurile în care este folosit, chiar dacă este folosit fără vreun sens anume, faptul că provoacă atitudini îl face în continuare indispensabil ; oamenii continuă să-l folosească chit că nu-i cunosc sensul exact, ca şi mai înainte.

2. Mai obişnuit, celălalt sens este de acceptabilitate. „Adevărul" romanului *Robinson Crusoe* constă în caracterul acceptabil al faptelor narate, acceptabilitatea lor în interesul efectelor povestirii, nu corespondenţa cu anume întîmplări reale din viaţa lui Alexander Selkirk ori a altcuiva. Tot astfel, falsitatea unor finaluri fericite la *Regele Lear* sau la *Don Quijote* ar echivala cu absenţa caracterului lor acceptabil, respingerea acestora de către cei ce reacţionează adînc la restul operei. În acest sens, „adevăr" este echivalent cu „necesitate internă" sau cu proprietate. Sînt „adevărate" sau „necesare intern" numai evenimentele ce completează sau se acordează cu restul experienţei, cele ce cooperează întru stîrnirea reacţiei ordonate, fie că este reacţia de frumos ori altceva. „Ceea ce înţelege Imaginaţia prin Frumos trebuie să fie Adevărul", spunea Keats, folosind acest sens al termenului „adevăr", deşi nu în afara confuziei. Uneori se susţine că ceea ce se repetă, ceea ce este de prisos, sau lipsit de necesitate, chiar dacă nu blochează, dacă nu frînge desfăşurarea, este de asemenea fals. „Excesul !" exclamă Pater, „artistul nu suportă aşa ceva, aidoma alergătorului care evită musculatura de prisos" [1], cu toate că, în acest caz, prin îndelungă şlefuire, nici el, poate, nu ocoleşte păcatul excesului. Dar asta ar însemna să-i pretindem prea mult artistului. Ar însemna să cioplim de unde nu trebuie. Abundenţa este o trăsătură caracteristică a artei valoroase, şi este mai puţin primejdioasă decît preţio-

[1] *Essay on Style*, pag. 19.

zitatea produsă de o economie prea trasă de păr. Important este ca inutilul să nu se combine cu restul reacției. Dacă nu se amestecă, întregul este cu atît mai cîștigat, poate că datorită caracterului extracompact astfel dobîndit.

Această acceptabilitate internă, sau „verosimilitate", trebuie opusă altor acceptabilități. De pildă, Thomas Rymer refuza să-l accepte pe Iago din motive exterioare: „Ca să-și distreze publicul cu ceva nou și surprinzător, împotriva bunului-simț și naturii, ne impune un nemernic plin de fățărnicie în locul unui soldat cu inima deschisă, sincer, cu comportare normală, personaj întruchipat de-a lungul mileniilor chiar de acest public". „Adevărul este", continuă el, „că acest autor avea capul plin de imagini ticăloase, împotriva naturii." [1]

Fără îndoială că Rymer își reamintește observația lui Aristotel, după care „artistul trebuie să-și înfățișeze personajele așa cum sînt și totuși mai de soi", dar o interpretează în felul lui. Pentru el tipologia este fixată pur și simplu de convenție, ceea ce acceptă nu ține în vreun fel seama de necesitățile interne, ci numai de canoane exterioare. Este un caz limită, dar evitarea aceleiași greșeli, în probleme mai subtile, e drept, constituie de fapt fațeta cea mai complicată a sarcinii unui critic. Însă, fie că întreținem o concepție a tipurilor derivată la fel de absurd, fie că preluăm una dintr-un manual, dintr-o carte de zoologie să zicem, asta e aproape fără importanță. Din punct de vedere critic, primejdioasă este doar preluarea unui canon exterior. Cînd, cu același prilej, Rymer aduce argumentul că n-ar fi existat niciodată un general maur în slujba Republicii Venețiene, el nu face decît să aplice un alt canon extern, cel al faptului istoric. Greșeala aceasta este mai puțin subtilă, lui Ruskin totuși se pare că i-a fost deosebit de dragă, referitoare însă la „adevărul" desenului.

3. Adevărul poate fi echivalent cu sinceritatea. Această trăsătură a operei artistice a fost mai înainte comentată în treacăt, în legătură cu teoria lui Tolstoi asupra comunicării (Capitolul al XXIII-lea). Din punctul de vedere al criticului s-ar putea găsi o foarte simplă definiție negativă, și anume, absența vreunei încercări a artistului de a impune cititorului

[1] *A Short View of Tragedy.*

efecte pe care nici el nu le simte. Definiţiile prea simple ar trebui ocolite. Se ştie că atunci cînd a scris *Sărutul afectuos* Burns nu ştia cum să mai scape de atenţiile lui *Nancy* (doamna Maclehose), iar exemplele similare pot fi multiplicate la nesfîrşit. Se găsesc pe toate drumurile concepţii cumplit de naive în această materie [1], exemplificate de cea pe care Bottomley o credea, cu sinceritate probabil, foarte inspirată, căci altfel poate că n-ar fi reuşit să-şi emoţioneze spectatorii. La nivelul la care ţinea discursuri publice Bottomley, orice soi de exaltare manifestată de orator, fie că provine din orgoliu, fie din şampanie, va face ca cele expuse să aibă efect asupra publicului. Dar la nivelul lui Burns se creează o cu totul altă situaţie. Aici sînt implicate probitatea şi sinceritatea sa *de artist*; circumstanţele exterioare sînt fără importanţă, dar poate că există dovezi interne care să indice vreun cusur în impulsul său creator. Pentru comparaţie, vedeţi poezia *Cînd ne-am despărţit* a lui Byron, care seamănă leit cu cea a lui Burns, însă e fără cusur.

[1] Cf. A. Clutton-Brock, *The Times*, 11 iulie 1922, pag. 13.

CAPITOLUL XXXV

POEZIA ŞI CONVINGERILE

> Ceea ce văd însă foarte bine este paguba netămurită adusă de aşezarea fanteziei în locul cunoaşterii (cum ar zice Socrate), ori, mai degrabă, de hotărîrea de a trăi într-un amurg al minţii acolo unde cunoaşterea şi fantezia nu se deslueşesc una de alta.
>
> *Euripide raţionalistul*

ESTE evident că cea mai bună parte a poeziei se alcătuieşte din afirmaţii pe care numai cei foarte naivi s-ar apuca să le verifice. Acestea nu fac parte dintre lucrurile verificabile. Dacă ne amintim ce se spunea în Capitolul al XVI-lea cu privire la caracterul general sau vag al referinţelor, vom descoperi încă o raţiune pentru care, în cazul referinţelor, aşa cum le întîlnim în poezie, doar arareori se poate pune problema adevărului ştiinţific sau a falsităţii. Numai referinţele produse în combinaţii aparte şi deosebit de complexe, astfel încît să corespundă corelării reale a lucrurilor, pot fi adevărate sau false, iar în poezie majoritatea referinţelor nu sînt astfel îmbinate.

Însă chiar dacă, la o examinare mai atentă, se dovedesc a fi într-adevăr false, acesta nu e un cusur. Bineînţeles, dacă nu cumva evidenţa falsităţii îi produce cititorului reacţii incongruente care tulbură poemul. De asemenea, lucru adesea înţeles greşit, cînd referinţele sînt adevărate, faptul nu constituie un merit[1]. Cei care citindu-l pe Shakespeare ex-

[1] Nu constituie un merit *în legătură cu acest lucru.* Poate că sînt unele excepţii, cazuri în care recunoaşterea explicită a adevărului unei afirmaţii — spre deosebire de simpla acceptare — este *necesară* în desăvîrşirea reacţiei. Dar cred că, privind lucrurile mai îndeaproape, aceste

clamă la răstimpuri „Cît este de adevărat!" îi înțeleg prost cuvintele și, cam în aceeași măsură, își pierd timpul. Căci în toate cazurile, la aceștia nu are însemnătate decît caracterul acceptabil, adică ceea ce propulsează și ajută să se dezvolte reacția ulterioară.

Poezia oferă cele mai clare exemple ale acestei subordonări a referinței la atitudine. Este forma cea mai înaltă a limbajului *emotiv*. Dar nu poate exista nici un dubiu că, la origini, limbajul în întregime era emotiv; funcția sa științifică s-a dezvoltat mai tîrziu, iar în bună parte limbajul a rămas în continuare emotiv. Cu toate acestea, cea de a doua funcție a început să pară naturală, normală, în mare parte datorită faptului că cei care au reflectat asupra limbajului îl foloseau științific în momentul reflectării.

Emoțiile și atitudinile ce rezultă dintr-o afirmație folosită emoțional nu se îndreaptă în mod necesar către lucrul la care se referă afirmația. În mod evident așa stau lucrurile în poezia dramatică, dar mai multă poezie decît se crede de obicei este dramatică prin structură. De regulă, în poezie, o propoziție stîrnește atitudini cu un registru mult mai larg și mai general orientate decît referințele propoziției. Neglijarea acestui fapt face nesemnificative mai toate analizele verbale ale poeziei și observația se poate aplica și afirmațiilor critice emotive despre poezie, afirmații care au provocat această discuție. E de la sine înțeles că nimeni nu poate izbuti lectura poeziei fără să observe, conștient sau inconștient, deosebirea dintre cele două funcții ale cuvintelor. Nu trebuie insistat asupra acestui lucru. Însă nimeni nu poate înțelege o afirmație despre poezie cum ar fi cea a lui Mackail, citată în Capitolul al III-lea, cum ar fi exclamația lui Bradley după care „Poezia este un spirit", spusele lui Shelley cum că

situații sînt rare în ce-l privește pe cititorul competent. Nu ne putem aștepta decît la deosebiri individuale ce corespund gradului de încîlceală a simțămintelor-convingeri, a referințelor și a atitudinilor. Desigur, există un mare număr de convingeri științifice printre condițiile oricărei atitudini. Dar ele nu se impun cu *necesitate*, deoarece pot fi foarte bine înlocuite cu ceea ce este acceptat.

„Poezia este însăşi imaginea vieţii exprimată în adevărul ei etern", sau fragmentele citate mai înainte din Coleridge, fără să facă deosebirea între elaborarea unei comunicări şi incitarea sau exprimarea unei atitudini. Însă au apărut prea multe poezii proaste ce se dau drept critică, prea mulţi saci pentru prea puţină pîine ; confuzia între cele două activităţi, făcută atît de scriitori cît şi de cititori, este principala vinovată, pentru rămînerea în urmă a studiilor critice. Nu-i nevoie să mai pierdem timpul cu etalarea celorlalte aspecte ale activităţii umane de a căror încîlceală este vinovată această confuzie. Separarea prozei de poezie, dacă preferăm să interpretăm astfel distincţia, nu este doar activitate academică. Sînt foarte puţine domenii, exceptînd matematicile, pe care să nu le fi complicat neglijarea acestei distincţii, şi puţine reacţii afective care să nu fi fost ciuntite din cauza intervenţiilor nefolositoare. Nici o revoluţie n-ar fi fost mai mare decît cea produsă de respectarea unanimă a acestei distincţii.

Trebuie notată în mod deosebit o perversiune constantă în comentariile critice şi, de fapt, responsabilă de apariţia doctrinelor revelaţiei. Multe atitudini, ce nu depind de vreo referinţă, ci mai degrabă de interacţiunea şi canalizarea unor impulsuri astfel trezite, pot fi încurajate temporar de convingeri convenabile, susţinute aidoma convingerilor ştiinţifice. Cîtă vreme această încurajare se menţine, problema adevărului sau falsităţii acestor convingeri nu are însemnătate, iar efectul imediat este acelaşi în ambele cazuri. Cînd atitudinea este importantă, creşte tentaţia de a o fundamenta pe vreo referinţă socotită drept adevăr ştiinţific verificat şi, astfel, poetul ajunge să invite la distrugerea propriei sale opere ; Wordsworth îşi ia drept călăuză panteismul, iar alţii adoptă doctrine cum ar fi cele ale Inspiraţiei, Idealismului şi Revelaţiei.

Efectul este dublu : atitudinea, ce pare astfel justificată, capătă o aparenţă de securitate şi stabilitate ; în acelaşi timp, devine inutilă susţinerea acestei atitudini prin mijloacele aparte ale artei, mult mai dificile, odată cu atenţia deplină dată formei. Poetul se bizuie pe cititor, cerîndu-i mai mult decît se presupune necesar. Se poate vedea uşor că nici unul dintre

aceste efecte nu este dezirabil. Atitudinea de dragul căreia este introdusă convingerea nu devine nicidecum mai stabilă. Înlăturați convingerea după ce a afectat atitudinea : se va prăbuși. Ea poate fi reînviată mai tîrziu, prin metode mai potrivite, dar asta este altceva. Și toate convingerile de acest fel pot fi foarte bine înlocuite ; legăturile lor logice cu celelalte convingeri întreținute științific sînt șubrede, ca să nu spunem decît atît. În al doilea rînd, aceste atitudini, la care nu s-a ajuns prin mijloacele cuvenite ci printr-un fel de scurtătură, sînt arareori la fel de sănătoase, de viguroase și de pline de viață cum sînt celelalte. Spre deosebire de atitudinile produse în mod obișnuit, ele presupun de obicei o stimulare suplimentară ori de cîte ori sînt reafirmate. Convingerea trebuie să devină tot mai fervență, tot mai adîncă pentru a produce o atitudine similară. Individul trebuie să treacă de la un paroxism al convingerii la altul, trecînd de fiecare dată printr-o încordare sporită.

Această substituire a poeziei sau a operei de artă cu o formulă intelectuală este, desigur, cu mult mai stridentă în cazul religiei, aici tentația fiind cea mai mare. În locul unei experiențe, reacție directă la o anume selecție a posibilităților stimulative, întîlnim o reacție cu totul indirectă, dar nu față de influența propriu-zisă a lumii, ci față de o convingere de un tip aparte, astfel ca și cum ar fi reacție față de o anumită stare de lucruri [1]. Poezia este o frază condițională reținută. Dacă lucrurile ar fi așa și pe dincolo ... atunci ... și astfel se dezvoltă reacția. Amplitudinea și subtilitatea reacției, autorizarea și autoritatea ei, cu alte cuvinte, depind de această eliberare de aserțiunea reală în toate cazurile în care convingerea trezește în vreun fel îndoieli. Căci orice astfel de aserțiune implică deosebite reticențe, care pot fi fatale *integralității* experienței. Iar aserțiunea este mai întotdeauna lipsită de în-

[1] Pentru evitarea nedumeririlor, vezi Capitolul al X-lea, mai cu seamă ultimul paragraf. Dacă, de pildă, încrederea într-o justificație compensatoare este fatală pentru *Prometeu descătușat*, tot astfel, pe alte căi, este fatală încrederea în altă coborîre a lui Mesia. E foarte greu să-ți faci drum printre aceste pericole opuse. Distincțiile necesare să fie mai bine lăsate în seama cititorului, în seama reacției sale, decît să fie aprofundate în terminologia eronată pe care o posedăm astăzi.

semnătate ; priviți îndeaproape, toți poeții mari, ca poeți, dacă nu ca critici, se abțin de la aserțiuni. Numai că este ușor, prin ceva ce pare a fi doar o neînsemnată modificare a abordării, să transformi pasul inițial într-un act de credință și să faci ca întreaga reacție să depindă de o convingere ca de un fapt real. Chiar dacă nu avem de-a face cu o convingere falsă, daunele produse ansamblului experienței pot fi considerabile în cazul celui care împărtășește o convingere ale cărei temeiuri sînt, de pildă, inadecvate, iar sporirea vivacității temporare care e rațiunea perturbării nu aduce o suficientă compensație. O exemplificare comodă poate fi antologia Poetului Laureat, *Spiritul Omului*, și nu ezit în alegere deoarece pasajele strînse aici sînt căutate cu gust perfect și fină disociere. A le converti însă în manifestarea unei filozofii înseamnă, evident, a le degrada, a le restrînge și a le diminua valoarea. Folosirea citatelor din poeme drept titluri ale capitolelor se deschide aceleiași obiecțiuni. Experiențele ce decurg pot să pară foarte asemănătoare experienței lecturii libere ; oferă o senzație identică ; dar toate semnele demne de încredere, efectele următoare de pildă, dovedesc că sînt deosebite. Evantaiul de mijloace felurite folosite pentru producerea lor constituie, de asemenea, o rațiune suficientă pentru a presupune lipsa de asemănare, dar această deosebire este ascunsă de ambiguitățile termenului „convingere".

Puțini sînt termenii care dau de furcă psihologiei mai mult decît termenul convingere, oricît de gravă ar părea această acuzație. Modul în care ne convinge o propoziție științifică nu este cel în care ne convinge o declarație afectivă, fie ea politică — „Nu vom înceta să luptăm", critică — „Progresul poeziei este veșnic" — sau poetică. Ambele sensuri sînt complicate și greu de definit. Cu toate acestea, se creează de obicei impresia că ar fi același lucru, sau că nu se deosebesc decît în privința tipului și gradului de mărturii disponibile. Convingerea științifică se poate defini ca imbold de a acționa ca și cum referința simbolizată de propoziția care ne-a convins ar fi adevărată. Imboldul de a acționa în *orice* circumstanțe și în *orice* raporturi ar fi implicat. Această definiție rudimentară mai are, bineînțeles, nevoie de prelucrare pentru a fi completă, pentru scopurile noastre imediate însă, este sufi-

cientă. Celălalt element inclus de obicei într-o definiție a convingerii, adică afectul, emoția acceptării, porunca „Iată adevărul adevărat, primește-l !", lipsește de obicei în convingerea științifică și nici nu este esențial.

Cu totul altceva este convingerea afectivă. Imboldul de a acționa pe loc, ca și cum o anume referință ar fi adevărată, este adesea implicat, dar sînt foarte restrînse raporturile și circumstanțele în care imboldul se menține. Este, de asemenea, limitată extinderea acțiunii. Gîndiți-vă, de pildă, la acceptiile implicate de înțelegerea unei piese. Ele formează un sistem în cadrul căruia fiecărui element i se dă crezare dacă și numai dacă se dă crezare și celorlalte și numai cîtă vreme acceptarea întregului sistem în desfășurare conduce spre o reacție împlinită. Unele, totuși, de forma „Acesta fiind dat, urmează acela", sînt convingeri generale, adică de tipul celor care l-au determinat pe Aristotel, în fragmentul citat, să considere poezia mai filozofică decît istoria, mai cu seamă pentru că are în vedere adevărul universal. Însă, dacă privim mai atent, constatăm că majoritatea acestor cazuri se susțin numai în condițiile speciale ale experienței poetice. Ele sînt întreținute drept condiții ale unor afecte mai îndepărtate, atitudini și reacții afective, altfel decît sînt susținute convingerile presupuse de legile naturii, în legătură cu care ne așteptăm să fie oricînd verificate. Dacă necesitățile dramatice ar fi fost de fapt legi științifice, ar fi trebuit să cunoaștem mult mai multă psihologie decît ar putea pretinde oricare om cu mintea-ntreagă. Faptul că aceste convingeri cu privire la „modul în care se presupune că ar trebui să vorbească ori să acționeze orice personaj înzestrat cu un anume caracter", convingeri de care depinde în bună măsură teatrul, nu sînt științifice, ci doar susținute de dragul efectului lor dramatic, este pe de-a-ntregul evidențiat de ușurința cu care sînt abandonate dacă alte variante se dovedesc mai avantajoase. Imposibilitatea medicală a ultimelor replici ale Desdemonei poate să constituie, printre altele, o excelentă ilustrare a acestui adevăr.

Astfel este marea majoritate a convingerilor implicate în artă, acceptari provizorii, cu valabilitate numai în ocazii speciale (în starea de spirit care constituie poemul sau opera de artă respectivă), acceptări de dragul „experiențelor imagi-

native" procurate. Deosebirea dintre aceste convingeri afective și cele științifice nu este numai una de grad, ci de specie. Ca sentimente sînt asemănătoare, ca atitudini însă, diferențele structurale dintre ele au consecințe considerabile.

Rămîne să trecem în revistă încă un ansamblu de efecte emoționale care pot fi numite convingeri. În loc să se manifeste măcar parțial la începutul reacției, ele survin de regulă la sfîrșit, astfel se disting mai lesne de convingerile științifice. Adesea, ansamblul stării de spirit cu care ne despărțim de un poem, de muzică și poate mai rar de alte forme ale artei, este ceva pe care în mod firesc am putea să îl numim convingere. După ce au fost depășite toate acceptările provizorii, cînd au fost uitate singurele referințe și relațiile lor care ar fi putut conduce spre reacția finală, atunci se mai poate păstra o atitudine și o emoție care, introspectiv, prezintă întru totul caracterul unei convingeri. Această convingere, ce nu se subordonează cauzei experienței, este sursa principală de confuzie din care izvorăsc toate doctrinele revelației.

Dacă în astfel de situații se ridică întrebări asupra obiectului convingerii, mai mult ca sigur că răspunsurile date sau primite vor fi pe cît de variate pe atît de vagi. Căci intensele simțăminte-convingeri, cum bine se știe și poate fi demonstrat cu anumite doze de alcool sau de haşiş, dar mai cu seamă cu oxidul de azot, se vor alătura de îndată aproape oricărei referințe și o vor distorsiona pentru a se adapta scopului urmărit. Puțini dintre cei care nu au experimentat revelația produsă de oxidul de azot își bănuiesc măcar posibilitatea de a crede în ceva, sau măsura parazitismului unor asemenea simțăminte-convingeri. Astfel, citind *Adonais* de pildă, rămînem cu o intensă atitudine afectivă care pare o adevărată convingere și nu este deloc greu să ne închipuim că sîntem cuprinși de credința în nemurire, supraviețuire sau în altceva ce-ar putea fi numit și, fatalmente, e simplu de asemenea să atribuim valoarea poemului efectului pretins, sau dimpotrivă, să regretăm că ea depinde de o concluzie atît de îndoielnică din punct de vedere științific. Convingerile științifice, contrar acestor convingeri afective, sînt încredințări „că *asta* este așa și pe dincolo". Ele pot fi exprimate cu mai multă sau mai puțină precizie, după caz, dar întotdeauna într-o anume formă.

Pentru unii este greu să accepte convingeri lipsite de obiect, convingeri din nimic şi despre nimic, convingeri inexprimabile. Astfel par să fie, totuşi, cele mai multe convingeri infantile, convingerile primitivilor, sau ale celor lipsiţi de ştiinţă, în general. Natura parazitară a acestor convingeri contribuie la obscurizarea soluţiei. Necesar este să diferenţiem credinţele ce se bizuie pe fapte, aşadar convingerile ce izvorăsc din referinţe, de convingerile ce izvorăsc din alte cauze şi doar se alipesc de referinţe ce le-ar putea oferi un sprijin.

Că o convingere fără obiect n-ar fi decît ceva ridicol sau incomplet este doar o prejudecată ce decurge numai din confuzie. Asemenea convingeri nu îşi găsesc, bineînţeles, locul în ştiinţă, dar în sine sînt adesea extrem de valoroase. Întotdeauna sub rezerva căpătuirii cu obiecte ilicite. Ridicolă este doar convingerea lipsită de obiect care pretinde să fie socotită drept convingere în cutare sau cutare lucru ; în plus, cum se întîmplă deseori, produce şi o pagubă considerabilă. Cînd sînt luate precauţii împotriva falsificărilor desfăşurării referinţei, asemenea atitudini emotive pot să producă, aşa cum susţin în forme atît de bizare doctrinele revelaţiei, printre cele mai însemnate şi mai valoroase efecte artistice.

Nu de puţine ori se spune că generaţiile mai noi ar suferi de epuizare nervoasă într-o proporţie superioară celor anterioare şi au fost invocate numeroase motive pentru această stare de lucruri. Desigur, altele sînt tipurile de boli nervoase ce predomină acum. O explicaţie căreia nu i s-a acordat, poate, suficientă atenţie ar fi prăbuşirea consideraţiilor tradiţionale asupra universului şi tensiunea pe care o impune tentaţia vană de a orienta intelectul conform unor exclusive convingeri ştiinţifice. În epoca preştiinţifică, aderentul devotat, de pildă, unor consideraţii catolice asupra lumii găsea o temelie suficientă pentru mai toate atitudinile sale în ceea ce i se părea a fi adevăr ştiinţific. Ar fi mai onest să spunem că nu-l deranja deosebirea dintre faptul verificabil şi ficţiunea acceptabilă. Astăzi lucrurile sînt diferite, iar dacă pe cineva îl mai conving astfel de consideraţii, asemenea consideraţii atrag, dacă nu excludem inteligenţa, considerabile dificultăţi sau aproape continuă încordare. Scepticul desăvîrşit este, fără îndoială, un personaj nemaiîntîlnit, căci neconformiştii de pînă acum erau

socotiți necredincioși doar pentru că nutreau în aceeași manieră credințe diferite. E drept, aceste subiecte au mai fost atinse de către psihanaliști, dar nu cu prea deosebită pătrundere a lucrurilor. Școala vieneză ne întoarce din drum cu rămășițe mucegăite ; școala de la Zürich ne înmînează un set nou-nouț de superstiții. Ceea ce ne trebuie de fapt este o mentalitate care să permită atît referințelor cît și dezvoltării atitudinilor o independență propriu-zisă. Această mentalitate nu poate fi obținută spontan și nici, de obicei, prea lesne. Încercăm cu disperare să ne sprijinim atitudinile cu ajutorul unor convingeri ce ar izvorî din fapte, convingeri confirmate, acceptate, ca și cum ar fi deduse în mod științific, și astfel ni se istovește propria sursă de energie afectivă. Căci numai justificarea fiecărei atitudini *per se* constituie succesul acesteia în rezolvarea trebuințelor. Atitudinea nu se justifică prin caracterul irefutabil al opiniilor care creează iluzia că ar fi — iar în cazurile patologice chiar și sînt — temelia și cauzele acesteia. Sursa atitudinilor trebuie descoperită în însuși sînul experienței ; comparați cu lauda pe care Whitman o închină indiferenței vacii față de suflet. Nici o atitudine față de lume în general sau față de aspectele ei particulare nu implică în mod necesar opinia referitoare la fapte, cunoașterea, convingerea. Dacă le implicăm, dacă, printr-o pervertire psihologică în care se alunecă lesne, le constituim drept fundament al adaptării, ne asumăm riscul unui ulterior dezechilibru cine știe unde.

Mulți întîlnesc însemnate obstacole în acceptarea sau chiar în înțelegerea acestei poziții. Sînt atît de obișnuiți să privească „faptele recunoscute" drept bază firească a atitudinilor, încît nu-și pot imagina cum de sînt alții altfel structurați. Pozitivismul cel mai rigid și aderentul convins al unei religii întîmpină, de pe poziții opuse, aceleași dificultăți. Primul, în cazul cel mai bun, suferă de insuficiența materialului necesar desfășurării atitudinilor proprii ; al doilea, de sclavie intelectuală și de absență inconștientă a sincerității. Unul postește ; celălalt e ca purcelușul din poveste care după ce și-a făcut locuința din varză o mănîncă și astfel cade în ghearele ascuțite ale lupului nemilos. Căci, în egală măsură, necesitate este atît conștiința clară, nepărtinitoare, a esenței lumii,

cît şi desfăşurarea unor atitudini care să favorizeze traiul fericit, şi nici una nu poate fi subordonată celeilalte. Ele sînt aproape independente, atît sînt de întîmplătoare raporturile ce constituie structura celor înzestraţi. Cei pentru care afirmaţia de mai sus este prea dură sînt invitaţi să reflecte asupra efectului produs asupra lor de către acele opere de artă care au izbutit să-i pună fără cusur de acord cu existenţa. Experienţa cardinală a tragediei şi valoarea ei principală constau într-o atitudine strict necesară unei vieţi pe deplin dezvoltate. La lectura *Regelui Lear* ies cumva la iveală fapte ştiinţific verificabile, sau acceptate şi crezute asemenea faptelor pozitive pe care le acceptăm şi cărora le dăm crezare? Nici măcar unul singur. Şi încă mai clar, în experienţa prilejuită de anume muzică, de anume arhitectonică, de anume ornamentică abstractă, se evocă şi se dezvoltă atitudini categoric independente de orice convingeri asupra faptelor, iar acestea ies din comun numai pentru că sînt întîmplător ferite de cele mai insidioase perturbări mentale. Căci amestecul cunoaşterii cu convingerile produce cu adevărat o perturbare care duce la degradarea ambelor activităţi.

Se poate oferi o explicaţie destul de simplă acestor convingeri fără obiect, care vor să treacă drept cunoaştere cu toate că nu sînt decît atitudini. Unele sisteme de impulsuri, lipsite de un veritabil echilibru interior sau exterior, descoperă ceva ce le poate ordona sau le poate oferi funcţiunea potrivită. Urmează un sentiment aparte de alinare, de calm, de activitate liberă, nestînjenită, îmbinat cu sentimentul de acceptare, de ceva mai presus de consimţămînt. Acest sentiment este raţiunea în virtutea căreia astfel de stări de spirit sînt denumite convingeri. Acestea sînt asemănătoare cu, de pildă, starea ce urmează unui răspuns decisiv. Majoritatea atitudinilor-adaptări izbutite sînt, într-o măsură, acompaniate de ele, numai că cele foarte obişnuite, familiare, aşezatul la masă sau culcatul în pat de pildă, tind în mod firesc să le piardă. Dar cînd atitudinea pretinsă a fost îndelung dorită, dacă apariţia ei este impredictibilă, iar modul în care survine complicat şi inexplicabil, dacă nu ştim nimic mai mult decît că, spre deosebire de momentul anterior, acum viaţa merită să fie trăită

dintr-un anume punct de vedere, sentimentul care ia naștere poate fi intens. Astfel sînt momentele în care arta pare să ne elibereze de povara existenței și ne închipuim că scrutăm miezul lucrurilor ; că vedem ceea ce vedem așa cum este într-adevăr, că sîntem clarvăzători și iluminați.

Detaliile acestor stări de conștiință și temelia lor de impulsuri a fost prezentată. Acest sentiment al semnificației revelate, atitudinea deschisă, de acceptare și comprehensiune, care a condus la ivirea multor doctrine ale revelației, poate fi acum considerată, cînd am aflat că nu implică de fapt cunoașterea, ceea ce este în realitate un însoțitor treaz al celei mai izbutite adaptări la existență. Trebuie, totuși, să admitem că nu reprezintă în sine un semn sigur al adecvării sau perfecțiunii adaptării. Chiar și cei mai înfocați aderenți ai doctrinelor revelației admit că pot exista și pseudo-revelații, iar pentru noi este de asemenea important să distingem „sentimentul semnificativului", care este semn că totul se desfășoară așa cum trebuie, de sentimentele care sînt lipsite de această virtute. Într-un anume sens, și unele și altele dovedesc că este *ceva* care decurge așa cum trebuie, altfel n-ar mai putea fi vorba nici de acceptare, nici de convingere, ci doar de respingere. Adevărata întrebare ar fi „Ce este asta ?" Astfel, după bizara reîmpărțire a inhibițiilor și defulărilor ce urmează unui pahar de băutură alcoolică, de pildă, senzația revelației poate să devină neobișnuit de pregnantă. Fără îndoială, acest sentiment al semnificativului este un indice al prosperității momentane a organismului. Dar după ce condiția specială temporară a sistemului cedează locul condiției obișnuite, condiție mai stabilă și de obicei mai avantajoasă, pregnanța viziunii se prăbușește ; constatăm că lucrurile nu fuseseră deloc atît de minunate sau de vrednice de a fi dorite pe cît ne închipuisem și că încredințarea fusese vană. Tot astfel se întîmplă, fără să ne dăm prea bine seama, cu multe clipe în care lumea pare să-și dezvăluie chipul adevărat.

Dificultatea esențială ridicată de toate doctrinele revelației constă în descoperirea obiectului revelat. Dacă aceste stări de spirit presupun cunoașterea, ceea ce se cunoaște ar trebui să poată fi formulat. Adesea e destul de ușor să descoperi ceva presupus a fi cunoscut. Simțămintele-convingeri, după

cum am văzut, sînt *parazitare* şi se cuibăresc pe tot felul de gazde. Mai cu seamă în literatură e foarte uşor să găseşti opere-gazdă. În schimb, în muzică, în ornamentica nonfiguravită, în arhitectură sau în ceramică, de pildă, sarcina descoperirii unui lucru în care să crezi, sau pe care să îl vezi, nu este deloc lesnicioasă. Cu toate acestea „sentimentul semnificativului" este la fel de natural[1] în alte arte ca şi în literatură. Negarea acestei evidenţe este de obicei doar mărturia unui interes limitat la literatură.

Dificultatea semnalată mai sus a fost de obicei întîmpinată de afirmarea caracterului nonintelectual al cunoaşterii revelate. S-ar zice că refuză raţionalizarea. Foarte bine ; dar atunci de ce să fie numită cunoaştere ? ori este capabilă să fie coroborată sau să se opună obiectelor numite în mod obişnuit cunoaştere, cum ar fi legile termodinamicii, exprimabile şi corelabile cu celelalte obiecte cunoscute, ori nu este cunoaştere, căci nu poate fi formulată. Şi una şi alta în acelaşi timp nu poate să fie, iar dilema nu poate fi rezolvată prin dispreţul azvîrlit logicii, dispreţ ce constituie resursa obişnuită a celor cu mintea înceţoşată. De fapt este asemănătoare cunoaşterii numai prin aceea că este o atitudine şi un sentiment ce seamănă leit cu atitudinile şi sentimentele ce însoţesc adesea cunoaşterea. Dar *cunoaşterea* este un cuvînt cu o imensă potenţialitate afectivă, un cuvînt care-şi revarsă respectul ce i se acordă oricăror stări de spirit asociate. Iar aceste „sentimente ale semnificativului" fac parte dintre stările de spirit ce merită un respect deosebit. Nu este deloc surprinzător faptul că sînt cu încăpăţînare descrise drept cunoaştere, pînă şi de cei care le purghează cu cea mai mare grijă de orice trăsături ale cunoaşterii.

[1] Cf. Gurney, *The Power of Sound*, pag. 126. „O frază melodică strălucitoare pare neîncetat mai degrabă o *afirmaţie* decît un obiect senzorial ; nu pretinde atît izbucnirea admiraţiei spontane, cît aprobarea pasionată." Explicaţia sa, din pricina asocierii cu vorbirea, îmi pare inadecvată. El mai afirmă că utilizarea unor termeni cum ar fi *„expresivitate* şi *semnificaţie,* opuse lipsei de sens şi banalităţii, ar putea fi permisă fără implicarea vreunei referinţe la considerente transcendentale, care ar putea să nu fie înţelese, sau fără intervenţia unei teorii a interpretării, care ar putea fi în întregime repudiată".

Se afirmă în mod tradiţional că obiectul acestei cunoaşteri mistice prin intermediul artei ar fi Frumosul, o entitate divină şi îndepărtată, ce n-ar putea fi altfel atinsă, una dintre Veşnicele Valori Absolute. Iar, din punct de vedere afectiv, acesta a fost fără îndoială o bună bucată de vreme un mod eficace de a vorbi. Cînd e pe cale de a se vlăgui, aşa cum se vlăguiesc toate aceste formulări, mai rămîn unele subtilităţi care să fie comod folosite pentru a-l pune pe picioare. „Frumosul este veşnic şi putem spune că el se şi înfăţişează ca un lucru paradisiac — frumuseţea Naturii este fără umbră de îndoială o garanţie a bunătăţii extreme care zace în spatele cruzimii aparente şi a confuziei morale a vieţii... Simţim, totuşi, că acestea trei rămîn în cele din urmă unul şi acelaşi lucru, iar vorbirea omenească este un martor statornic al încredinţării universale că Binele este frumos, că Frumosul este bun, că Adevărul este frumos. Prea greu am putea ocoli vorba „treime" şi, dacă sîntem cît de puţin credincioşi, nu putem decît să spunem că sînt una, pentru că sînt întruchiparea unui singur Dumnezeu. Iar dacă nu sîntem credincioşi, nu mai rămîne nici o înţelegere." [1]

Adevărat, limbajul este martor, dar cui oare nu-i este el martor? Ar fi ciudat dacă în chestiunea ridicată într-un moment ca acesta n-ar intra în joc ansamblul celor mai emoţionante cuvinte. „În religie credem că Dumnezeu este Frumosul şi Viaţa, că Dumnezeu este Adevărul şi Lumina, că Dumnezeu este Bunătatea şi Iubirea, iar pentru că El este toate la un loc, toate sînt una şi Treimea într-Unul şi Unul în Treime trebuie proslăvite." [2] Nici unul dintre cei care pot să interpreteze limbajul emotiv, dintre cei care pot să evite tentaţia convingerii ilicite pe care acesta o manifestă în mod constant, nu va trebui să socotească aceste afirmaţii drept „lipsite de înţeles". Vorbitorii te invită însă cu prea multă uşurinţă şi mult prea presant să adopţi o cale greşită de abordare a lucrurilor, chinuindu-se ei înşişi să-şi exprime concepţiile eronate. Una este să stîrneşti o atitudine gravă şi smerită. Alta să oferi o explicaţie. Să le amesteci şi să confunzi stîrnirea unei atitudini

[1] Percy Dearmer, în *The Necessity of Art*, pag. 180.
[2] A. W. Pollard, ibidem, pag. 135.

cu formularea unui fapt constituie o practică ce ar trebui descurajată. Căci necinstea intelectuală este un rău cu atît mai primejdios cu cît este mai bine înconjurat de sfinţenii emotive. Şi la urma urmelor, mai *este* o explicaţie care de mult s-ar fi instaurat pe nesimţite, spre binele tuturor, dacă omenirea n-ar fi fost atît de dornică să-şi sacrifice integralitatea gîndirii şi a sentimentelor de dragul unui avantaj parţial şi limitat.

Acum încetează ultimele mişcări ale acestei maşini cu care se gîndeşte. Eu o cunosc mult prea bine, mi-am petrecut mult prea multe ceasuri cu montajul ei, ca să pot presupune că ar avea cum să fie pusă în funcţiune la fel de toţi cititorii. La drept vorbind, jumătate din aceste ceasuri mi le-am petrecut ca să-i simplific structura, să renunţ la unele aprecieri şi rezerve, la trimiteri către alte perspective, la probleme controversate, la prea numeroasele distincţii. Dintr-un anume punct de vedere, dacă le-aş fi păstrat, ar fi fost o carte mai bună, dar am vrut să fie folosită şi de cei care n-au consumat niciodată prea multă energie reflectînd asupra problemelor abstracte. Iar dacă sînt cititori cărora li se pare că unele părţi nu-şi găsesc rostul, fie că sînt *nesemnificative* cîteodată, fie că sînt prea *evidente* altădată, n-am ce să mai spun ca să-i îndemn să-şi schimbe părerea. Pe cei din primul grup i-aş ruga doar să mai caute încă o dată, în speranţa că vor da peste vreo relaţie ce le-a scăpat. Celor din al doilea grup le-aş reaminti că scriu într-o epocă în care, pentru majoritatea societăţii, interesul deosebit arătat artei este socotit o bizarerie.

ANEXA A.

DESPRE VALOARE

UN recenzent prietenos, Conrad Aiken, deplînge faptul că teoria valorii pe care am înfăţişat-o nu ar fi suficient de relativistă, că ar implica inevitabil reintroducerea clandestină a valorii „absolute", pe care cu atîta osteneală am încercat să o excludem. Accept orice obiecţii, cu excepţia cuvîntului „clandestin" şi a presupunerii că valoarea „absolută" la care am ajuns ar fi unul şi acelaşi lucru cu ideea supremă comentată în Capitolul al VI-lea. Teza mea n-a avut alt scop decît să ofere posibilitatea unei comparaţii valorice a diferitelor experienţe ; iar valoarea acestora este, aş zice, de natură cantitativă. Pe scurt, viaţa adevărată angajează cît mai mult cu putinţă din ansamblul personalităţii. Iar dintre două individualităţi, superioară este cea care poate oferi mai mult unui angajament cert. Cunoaştem oameni cu neobişnuit de largi şi de variate posibilităţi, pentru care orizontul vast are preţul dezordinii — şi-i mai ştim şi pe alţii, pentru care ordinea se plăteşte în mărginire. Ceea ce încearcă să ofere această teorie este un sistem de măsură cu ajutorul căruia să se poată compara nu doar diversele experienţe ale uneia şi aceleiaşi personalităţi, ci şi cele ale unor personalităţi diferite. Nu ştim încă să facem măsurătorile cuvenite. Trebuie să utilizăm cele mai rudimentare modalităţi de estimare şi indicaţiile cele mai indirecte. Am aflat cel puţin ce va fi de măsurat cînd vom cîştiga în precizie şi cum se realizează comparaţia, iar asta constituie un pas înainte. Chiar dacă nu-mi place, paralela dintre noul absolutism al relativităţii şi acest mod cantitativ de a compara experienţele individuale ar putea să ne servească. Dar în vreme ce fizicianul are la dispoziţie instrumente de măsură, psihologul nu are încă nici unul. Mai mult, nu este cu neputinţă ca acele modalităţi de organizare mentală ce sînt în momentul prezent imposibile sau pri-

mejdios de instabile să devină în viitor cu putință, și asta destul de simplu, odată cu schimbările structurii sociale și ale condițiilor materiale. Acest ultim considerent poate să-i provoace coșmaruri criticului. În această decizie finală asupra valorii am inclus nici mai mult nici mai puțin decît tot ceea ce am izbutit vreodată să înțeleg din istoria omenirii și din destinul ei.

POEZIA LUI T. S. ELIOT

UITĂM prea degrabă că, dacă nu cumva civilizaţia contemporană prezintă vreo fisură profundă, fiecărui mare poet din vremurile străbunicilor noştri ar trebui să-i corespundă astăzi cam trei poeţi de însemnătate egală. Într-adevăr, se pare că o astfel de fisură există ; şi, deoarece T. S. Eliot este unul dintre puţinii poeţi pe care starea de lucruri actuală nu i-a copleşit, greutăţile întîmpinate de el, ca şi greutăţile de înţelegere ce-l întîmpină pe cititor, merită osteneala unei cercetări.

Poezia lui Eliot a prilejuit apariţia unor neobişnuit de adînci dezorientări iritate sau pline de entuziasm. Dezorientarea aceasta are cîteva izvoare. Cel mai impresionant este subţirimea, cîteodată chiar absenţa oricărui fir intelectual coerent pe care să fie înşirate amănuntele poemului. Un cititor al poemelor *Ţara pustie*, *Preludii* sau *Gerontion* ar reuşi, dacă ar vrea, să introducă după cîteva lecturi, un astfel de fir. Altul, nici după ce şi-ar da toată osteneala n-ar izbuti să născocească vreunul. În ambele cazuri însă am avea de-a face cu o greşită canalizare a efortului. Căci părţile componente sînt închegate prin armonia, contrastul şi interacţiunea efectelor emoţionale şi nu printr-o schemă intelectuală pe care analiza ar trebui să o dezvăluie. Valoarea rezidă în reacţia de ansamblu a unui lector potrivit faţă de această interacţiune. Unica activitate intelectuală pretinsă este imaginarea fiecărui amănunt în parte. Se poate, bineînţeles, „raţionaliza" ansamblul experienţei, aşa cum se poate raţionaliza orice experienţă. Numai că astfel i se adaugă poeziei ceva ce nu-i este propriu. În cel mai fericit caz, o astfel de schemă logică nu-i decît o schelărie ce se năruie cînd se desăvîrşeşte poemul. Sistemele psihice au fost însă prevăzute cu o nepotolită sete de coerenţă intelectuală, chiar şi cînd e vorba de poezie, încît ni se pare foarte greu să renunţăm la aşa ceva.

Cele de mai sus pot să deruteze, pentru că obişnuita acuzaţie adusă poeziei lui Eliot se referă la caracterul ei hiper-

intelectualizat. Una dintre justificările acestei acuzații este modul în care scriitorul folosește aluzia. Culegînd, într-unul din poemele de mică întindere, aluzii la *Documentele Aspern*, *Othello*, o tocată de Galuppi, Marston, *Fenixul și broasca țestoasă*, *Antoniu și Cleopatra* (două aluzii), *Extasul*, *Macbeth*, *Negustătorul din Veneția* și Ruskin, cititorul simte că facultățile sale intelectuale sînt solicitate într-un mod neobișnuit. Poate, astfel, foarte bine, să ajungă la concluzia că temelia poemului este tot intelectuală. Ar fi însă o greșeală. Astfel de lucruri nu pătrund în țesătura poemului pentru ca cititorul să-și etaleze istețimea sau să se extazieze în fața erudiției scriitorului (cîțiva critici au fost ispitiți să se dea în spectacol formulînd această din urmă învinuire), ci pentru aura lor afectivă și pentru atitudinile cărora le dau naștere. La Eliot, aluzia este un procedeu tehnic de comprimare. *Țara pustie* echivalează în esență cu o epopee. În lipsa acestui procedeu tehnic i-ar fi fost necesare douăsprezece volume. Aceste aluzii însă și notele care elucidează parte din ele au atras oprobriul categoric al multor cititori susceptibili. Dar asemenea cititori nici măcar n-au început să priceapă ceva.

Obiecția formulată aici se coroborează cu acuzația de obscuritate. Să dăm citire unei recente sentințe asupra poemului *Țara pustie*, date de John Middleton Murry : „Cititorul este nevoit, în elementarul efort de a pricepe, să adopte o atitudine de suspiciune intelectuală ce interzice comunicarea sentimentului. Opera încalcă cea mai simplă regulă a scrisului de calitate : ocolirea ambiguității efectului imediat". Să medităm mai întîi asupra acestei „reguli". Ce s-ar fi ales din *Hamlet* sau din cele mai izbutite sonete ale lui Shakespeare dacă ar fi fost respectată ? Adevărul este că foarte multă poezie valoroasă prezintă cu necesitate ambiguități în privința efectului imediat. Pînă și cel mai atent și sensibil lector e silit să recitească și să depună eforturi pînă ce poezia îi devine limpede și fără ambiguități. Ca și o nouă ramură a matematicilor, poezia originală obligă mintea să se autodepășească, iar asta cere timp. Cel care, după un timp de cumpănire, afirmă despre sine contrariul, este fie semizeu, fie impostor ; poate că Middleton Murry era numai grăbit. Observațiile sale sînt o dovadă că n-a izbutit să citească poemul, iar parțial, sînt

o dovadă a eşecului său, şi anume propria sa manieră de abordare arhiintelectuală. Ca lectura să-i fie reuşită trebuia să-şi părăsească propriile mistificări.

Întotdeauna se poate naşte întrebarea critică dacă poemul e vrednic de dificultăţile pe care le presupune. În cazul *Ţării pustii* ele sînt considerabile. Trebuie să citeşti *De la ritual la romanţ* şi să renunţi la toate ornamentele „astrale" ale autoarei, Jessie L. Weston, care n-au nimic de-a face cu poemul lui Eliot. Trebuie să studiezi Cîntul al XXVI-lea din *Purgatoriu* — trebuie chiar să insişti asupra însemnătăţii finalului acestui cînt pentru ansamblul operei lui Eliot. El luminează interesul său constant pentru chestiunea sexuală, problema generaţiei noastre, aşa cum religia fusese problema generaţiei anterioare. Trebuie să te dumireşti asupra locului central ocupat de Tirezias în poem ; forma criptică a notei lui Eliot asupra acestei chestiuni este destul de greoaie. Este o manieră de a sublinia împrejurarea că poemul se interesează de multiplele faţete ale problemei sexuale, sugestie ce poate că nu e nici indispensabilă, nici izbutită pe deplin.

După ce lectorul a săvîrşit toate acestea, după ce s-au strîns stofele care învăluie cuvintele, poemul mai rămîne încă să fie citit. Şi este foarte simplu să dai greş în această întreprindere. „Atitudinea de suspiciune intelectuală" trebuie să fie negreşit abandonată. Aşa ceva nu este prea greu pentru cei care încă mai ştiu să lase sentimentele să treacă înaintea gîndurilor, pentru cei care pot să primească şi să unifice o experienţă fără să încerce să o prindă într-o plasă intelectuală sau să stoarcă o doctrină. Trebuie să menţionăm una din formele acestei tentative. Unii, înşelaţi fără îndoială de originea poemului, care se găseşte într-un mister medieval, au năzuit să-i ofere o lectură simbolică. Simbolurile sale însă nu sînt mistice, ci afective. Nu reprezintă, prin urmare, obiecte inefabile, ci experienţă omenească obişnuită. De fapt poemul este naturalist ; numai esenţializarea îl face să pară altfel. Prin asta, poate, se apropie de misterul originar şi îl perpetuează cu mult mai multe şanse de izbîndă decît transcendentalismul.

Dacă ar vrea cineva să etichetăm cu cîteva cuvinte trăsătura cea mai izbitoare a tehnicii lui T. S. Eliot, i-am de-

numi poezia „muzică a ideilor". Abstracte şi concrete, generale şi particulare, ideile sînt felurite şi, aidoma frazelor muzicale, sînt astfel ordonate încît, fără să spună ceva anumit, îşi combină efectele într-un ansamblu coerent al sentimentelor şi-al atitudinilor şi conduc la o stranie eliberare a voinţei. Ele există ca să stimuleze, nu ca să fie cugetate ori dezlegate. Maniera prezentată este, desigur, întîlnită din cînd în cînd în multe alte poezii şi nu reprezintă decît izolarea şi accentuarea uneia dintre principalele resurse obişnuite ale artei poetice. Specificul operelor recente ale lui Eliot, care sînt încă mai deconcertante, constă tocmai în recursul deliberat şi aproape exclusiv la această manieră. În primele sale poeme, libertatea logicii nu intervenea decît în anume situaţii. De pildă în *Cîntecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock* întîlnim un fragment iniţial şi un altul final, restul aproape că nu prezintă dificultăţi. În *Gerontion*, primul poem mai larg în această manieră, impresia de monolog, de flux asociativ, este un soi de deghizament, iar ultimele două versuri sună aproape a scuză :

> *Colocatari,*
> *Idei de creier sterp în anotimpul sterp.* [1]

Încheierea poemului *Oul* este poate pasajul în care tehnica se dezvăluie de la sine. Cititorul care apreciază însemnătatea emotivă a titlului posedă cheia viitoarelor poeme. După mine, Pipit este fosta doică a personajului liric, iar *Privelişti ale colegiilor din Oxford* — o atenţie faţă de doică, păstrată cu grijă, încă de pe vremea cînd acesta plecase la studii. Secţiunea mediană a poemului îmi pare o mostră a plezanteriei destul de ofilite cu care se încununează cultura contemporană, dincolo de care nu izbuteşte să treacă prea lesne. Partea finală prezintă contrastul impus de titlul [2] poemului. Pînă şi oul împuţit a fost cîndva proaspăt. Singurul titlu cu o semnificaţie similară pe care mi-l amintesc este *Vîrsta inocenţei*, cartea Edithei Warton, care ar putea să intereseze

[1] *"Tenants of the house, / Thoughts of a dry brain in a dry season."*
[2] *A Cooking Egg.*

în acest context. *Ţara pustie* şi *Oameni găunoşi* (cel mai frumos poem al lui Eliot, cu o nouă dezvoltare în ultima parte) sînt pură „muzică a ideilor", fără un pretins fir continuu al asociaţiilor.

Am urmărit modul în care această tehnică se lasă de bunăvoie în seama lipsei de înţelegere. Dar mulţi cititori dintre cei care nici în cele din urmă n-au izbutit să scape de nedumeriri au cîştigat primele lămuriri prin descoperirea în fiecare vers al lui Eliot — exceptînd unele poezii de tinereţe pe teme americane — a acelei mărci personale aproape cu neputinţă de imitat de către meşteşugari, poate cel mai sigur indiciu al autenticităţii experienţei manifestate, fie ea favorabilă sau nu. Numai nefericiţii incapabili să citească poezie ar avea cum să se împotrivească ritmurilor lui Eliot. Întregul poeziei poate să ni se strecoare printre degete, în timp ce fiecare fragment în parte, ca fragment, merge drept la ţintă. E greu de crezut că aşa ceva s-ar întîmpla mai degrabă din vina lui Eliot decît din vina lectorului său, pentru că nu se poate găsi un alt exemplu de poet care să izbîndească întotdeauna acolo unde e mai dificil şi să dea greş cînd e vorba de sarcina cea mai lesnicioasă. Mult mai demn de crezare ar fi că ne-am străduit să îmbinăm fragmentele în funcţie de un principiu fals.

S-a mai formulat o îndoială. Eliot se repetă în două modalităţi. Privighetoarea, luntrea Cleopatrei, şobolanii şi mucul de lumînare ce fumegă — toate sînt reluate la nesfîrşit. Este oare un semn de sărăcie a inspiraţiei ? Mai plauzibilă ar fi explicaţia că repetiţia este, pe de-o parte, consecinţa tehnicii despre care am vorbit, pe de altă parte ceva întîlnit şi la poeţi pe care nimeni nu-i acuză că ar fi neinspiraţi. Shelley, cu rîurile, turnurile şi stelele, Conrad, Hardy, Walt Whitman şi Dostoievski răsar în minte de îndată. Cînd un scriitor îşi găseşte o temă sau o imagine care aşază un punct de relativă stabilitate în torentul experienţei, nu ne aşteptăm să renunţe la ea. Astfel de teme sînt un mijloc de orientare. Şi este foarte adevărat că desfăşurarea esenţială în cele mai bune poeme ale lui Eliot este aceeaşi : conjugarea sentimentelor care, opuse superficial — cum se opune abjecţia, de pildă, măreţiei — tind în devenire să îşi schimbe poziţiile şi chiar să se unească. Dacă

devenirea lor nu este îndestulătoare, intenţia se pierde. Eliot nu suspină după glorii apuse, dar nici nu ia în zeflemea experienţele contemporane.

Amărăciunea laolaltă cu dezolarea sînt aspecte superficiale ale poeziei sale. Sînt unii care cred mai degrabă că Eliot îşi conduce cititorii în Ţara pustie şi-i părăseşte acolo, că ultimul său poem este o mărturie a neputinţei de a slobozi apele tămăduitoare. Răspunsul este că unii cititori descoperă în poezia sa nu doar o imagine mai limpede şi mai deplină decît oriunde a condiţiei lor, condiţia unei întregi generaţii, ci, de asemenea, prin energiile eliberate în această efigie, o reîntoarcere a pasiunii salvatoare.

Din
ÎNŢELESUL ÎNŢELESULUI

de I. A. RICHARDS şi C. K. OGDEN

CAPITOLUL II

PUTEREA CUVINTELOR

Le mont, qu'on le sache, est un être vivant... le mont est le verbe, et le verbe est Dieu.

Victor Hugo

Bărbaţi ai Atenei ! Eu am văzut că îi cinstiţi pe zei în toate cele cu adîncă smerenie.

Pavel din Tars

Cel care se va ocupa îndeaproape de aceste lucruri va descoperi o vrajă a cuvintelor ce le conferă o forţă mai presus de priceperea naturală.

South

ÎNCĂ din timpuri străvechi, simbolurile folosite drept sprijin al gîndirii şi drept memorie a izbînzilor omenirii au fost un veşnic izvor de iluzie şi uimire. Întreaga umanitate a fost atît de izbită de proprietăţile cuvintelor privite ca unelte ce pot stăpîni obiectele, încît în fiece epocă li s-au atribuit puteri oculte. La prima vedere nu este mare deosebire între atitudinea vechilor egipteni şi cea a poetului modern. „Toate cuvintele sînt semne ale spiritului", spunea Walt Whitman, „Nimic nu este mai legat de spirit decît ele. Oare de unde vin ? Cîte mii şi zeci de mii de ani au străbătut pînă la noi ?" Dacă nu ne dăm bine seama de profunda influenţă a superstiţiilor legate de cuvinte, nu vom înţelege nimic din permanenţa unor obişnuinţe lingvistice larg răspîndite, care încă mai viciază chiar şi raţionamentele cele mai fine.

După credinţa celor mai mulţi, în conversaţii obişnuite, influenţa acestei moşteniri este copleşitoare nu numai în limbă, ci şi în alte domenii. „Dacă am lua doi oameni de

aceeaşi vîrstă şi din aceeaşi ţară, dar situaţi unul la un capăt şi altul la celălalt capăt al scării intelectuale şi le-am pătrunde în minte ca să le aflăm gîndurile, am descoperi probabil că sînt la fel de deosebiţi ca indivizii speciilor diferite ... Superstiţiile supravieţuiesc deoarece, deşi derutează opiniile celor mai luminaţi membri ai colectivităţii, ele încă se mai armonizează cu gîndurile şi cu simţămintele celorlalţi, ale celor care, cu toată instrucţia care dă impresia de civilizaţie, în fundul sufletului au rămas sălbatici, barbari." [1]

Mulţi dintre cei educaţi nu-şi dau seama aproape deloc de realitatea supravieţuirii acestor relicve şi înţeleg şi mai puţin că propria lor comportare este modelată de mîna nevăzută a trecutului. „Numai cei conduşi de cercetările lor spre acest aspect", adaugă Frazer, „pricep că pămîntul pe care călcăm este, dacă vreţi, un fagure plin de puteri nevăzute."

Suprafaţa societăţii, ca şi cea a mării, admite antropologul, poate fi într-o perpetuă schimbare, dar adîncurile ei, ca şi adîncurile oceanului, rămîn aproape nemişcate. Numai dacă ne scufundăm în fiecare zi în acele adîncuri putem să intrăm în contact cu semenii ; în cazul particular al limbii, numai renunţînd la avantajele vreunui sistem particular de simboluri ştiinţifice, numai bînd din apa aceluiaşi şuvoi nesterilizat, putem împărtăşi viaţa comunităţii. Dacă norii tradiţiei lingvistice acumulate s-ar rupe deasupra noastră pe cîmp deschis — în strădania comunicării, în tentativa interpretării — puţini sînt cei care ar avea la îndemînă, cel puţin în momentul de faţă, măcar un mijloc rudimentar de protecţie.

Puterea cuvintelor este cea mai conservatoare forţă pe care o cunoaştem. Abia de ieri-alaltăieri au început antropologii să admită existenţa acelor inevitabile cercuri verbale care includ aproape tot ce gîndim. „Obişnuita schemă moştenită a ideilor, prezentă de jur împrejurul nostru, primită tot atît de natural şi de fără obiecţii ca aerul de-acasă, ne este totuşi impusă şi ne limitează în felurite chipuri mişcările intelectului, cu atît mai sigur şi mai irezistibil cu cît

[1] J. G. Frazer, *Psyche's Task*, pag. 169.

— fiind inerentă pînă și limbii folosite pentru exprimarea celor mai naive gînduri — o adoptăm, o asimilăm, înainte de a începe măcar să gîndim independent."[1] Iar de structura limbajului nici măcar nu putem visa să scăpăm. Zeci de mii de ani s-au scurs de cînd nu mai avem coadă, și încă mai comunicăm printr-un sistem care s-a dezvoltat din trebuințele omului pădurilor. Și tot astfel cum sunetele și mărcile limbii stau mărturie originilor ei primitive, la fel se consideră că asocierile acestor sunete și mărci, precum și obișnuința de a gîndi ce s-a dezvoltat odată cu folosirea lor și cu structurile impuse de primii strămoși, stau mărturie unei continuități tot atît de semnificative.

Ne amuză iluziile lingvistice ale omului primitiv, dar putem oare să uităm că el a născocit aparatul verbal pe care ne bizuim și care încă mai este socotit de metafizicieni o dovadă a originii existenței, putem oare să uităm că de acest aparat depind probabil multe alte iluzii aproape la fel de grave și la fel de greu de dezrădăcinat ? Pentru moment ar fi poate suficient să fie amintită autoritatea cuvintelor sacre, secrete, sau a diferitelor tabuuri verbale. Prin mai toate țările europene se pot auzi și astăzi povești în care, pentru ca prințul cutare să se poată însura iar zmeul cutare să fie pedepsit trebuie mai întîi să se descopere un nume (Tom-Tit-Tot, Vargaluska, Rumpelstiltskin, Finnur, Zi)[2]. Iar pe baza contextuală a referințelor rezultate din dezvoltarea modernă a asociaționismului, cu sublinierea deosebită a rolului limbii în dezvoltarea memoriei și a imaginației, este limpede că pînă să fi fost posibilă analiza psihologică, trebuie să fi părut copleșitoare mărturiile în favoarea existenței unei lumi a cuvintelor înzestrate cu puteri, în favoarea unor *nomina* luate drept *numina.*

În vechiul Egipt se luau măsuri de prevedere împotriva stingerii celui de-al optulea suflet, Sufletul-Nume, și pentru

[1] F. M. Conford, *From Religion to Philosophy*, pag. 45.

[2] J. A. Macculloch, *The Childhood of Fiction*, pag. 26—30 ; ultima carte care colectează referințe de acest gen, punîndu-le în legătură cu practicile generale ale magiei verbale, așa cum făcuse Clodd în *Tom-Tit-Tot*.

asigurarea continuității sale alături de celelalte nume ale zeilor [1]. În textele piramidelor găsim menționat un zeu cu numele Khern, ceea ce înseamnă cuvînt. Cuvîntul, deci, avînd personalitate ca o ființă umană. Crearea lumii s-ar datora lui Thoth care ar fi interpretat în cuvinte voința acestei zeități. Se pare că o parte însemnată a omenirii a crezut cîndva că numele este acea parte integrantă a omului care-i tot una cu sufletul, sau că este o parte atît de importantă a omului încît poate să țină locul întregului, așa cum patronii vorbesc de pildă despre „mîinile fabricii" cînd se referă la muncitorii lor. În *Revelație* citim: „Cutremurul a ucis nume de oameni șapte mii", iar în epistola către biserica din Sardis: „Ai cîteva nume în Sardis care nu și-au pîngărit veșmîntul". Balaurul care iese din mare poartă „nume de blasfemie" înscrise pe frunte. Chiar Blasfemia este un astfel de exemplu; căci se presupune că zeul se simte ofensat personal de desacralizarea numelui său; iar pe vremea lui Henric al VIII-lea încă s-a întîmplat ca un băiețandru să fie condamnat la moarte pe rug pentru că, fără să-și dea seama ce spune, a repetat niște cuvinte pe care le auzise întîmplător și care se refereau la euharistie [2].

„De ce vrei să afli numele meu? El este tainic", (sau „inefabil", după G. F. Moore), spune îngerul Domnului către Manoah în cartea *Judecătorilor*. La aproape toate popoarele primitive, rostirea numelui îl afectează foarte neplăcut pe posesor; cînd un șef de trib din Noua Zeelandă și-a ales numele de Wai, care înseamnă apă, un nou nume a trebuit să fie dat apei; în *Creanga de aur* Frazer dă numeroase exemple de tabuuri verbale pentru a demonstra universalitatea acestei atitudini. Printre victimele acestei logofobii nu se numără numai șefii de trib ci și zeii, ba chiar și preotul în trupul căruia se presupune că sălășluiește un zeu. (Credință care i-a făcut pe locuitorii Cantonului să numească asemenea personaje privilegiate de soartă „cutii cu zei".) Știm că Herodot (II. 132, 171) refuză să menționeze numele

[1] Budge, *The Book of the Dead*, pag. LXXXVI—XC.
[2] Pike, *History of Crime in England*, Vol. II, pag. 56.

lui Osiris. Marele şi adevăratul nume al lui Allah este tainic [1], tot astfel şi cele ale zeilor Brahmani [2] şi numele real al lui Confucius [3]. Se pare că evreii ortodocşi ocolesc cu strictețe numele lui Iahveh [4]. Să comparăm expresiile „Să te ajute Cel Bun", „Morbleu" şi majoritatea eufemismelor. La hinduşi, dacă se prăpădeşte unul dintre copii, următorul va fi numit de obicei cu un nume de ocară. Un băiat este numit astfel Kuriya, adică Grămadă de bălegar, pentru ca spiritul, care bineînțeles cunoaşte după nume pe fiecare, să-l ocolească pe cel nedemn. În acelaşi fel, Dumnezeu îi ştie pe toți oamenii după nume : „iar Domnul i-a zis lui Moise : Ai găsit îndurare în fața mea şi te cunosc după nume". Orice vechi egiptean avea două nume — unul pentru lume, celălalt pentru a fi cunoscut puterilor celeste. La abisinienii creştini nu se divulgă niciodată cel de-al doilea nume dat la botez. Zeitatea păzitoare a Romei avea un nume incomunicabil, iar în unele părți ale Greciei antice numele sfinte ale zeilor erau gravate pe tăblițe de plumb care se scufundau în mare ca să fie asigurate împotriva profanării.

Tot astfel, copiii sînt adesea grijulii să-şi ascundă numele ; şi aşa cum ei întreabă întotdeauna care sînt numele obiectelor (niciodată nu întreabă dacă acestea au un nume) şi privesc numele respectiv drept o achiziție valoroasă, tot astfel ştim că toate stelele au nume. „El ştie numărul stelelor şi le numeşte pe fiecare." Putem nota aici şi vorba savuroasă care ar putea servi de motto tuturor lucrărilor care se ocupă de simbolism : „Divinitatea se numeşte astfel pe bună dreptate".

În unele privințe, secolul douăzeci suferă mai mult decît orice altă epocă de pe urma ravagiilor unor astfel de superstiții verbale. Totuşi, datorită progresului metodelor de comunicare, datorită creării unor numeroase sisteme speciale de simboluri, forma acestei boli s-a modificat considerabil ; şi,

[1] Sell, *The Faith of Islam,* pag. 185.
[2] Hopkins, *Religions of India,* pag. 184.
[3] Friend, *Folk-Lore Record,* IV, pag. 76.
[4] Herzog-Plitt, *Real Encyclopaedie,* VI, pag. 501. De unde numele de Adonai, citit în locul Numelui inefabil ; de la care, prin inserția vocalelor din Adonai (Edonai) în tetragramaton, se obține Iehovah.

lăsînd de o parte supraviețuirea ciudată a apologeticii religioase, boala are în prezent forme mult mai insidioase decît odinioară. Printre cauzele care au condus la o atît de largă răspîndire a bolii ar fi : uimitoarea complexitate a mijloacelor simbolice contemporane ; un imens vocabular semi-tehnic folosit mai degrabă anapoda de către jurnaliști și literați, fie din încăpățînare, fie din pricina unor presiuni ; succesul analiștilor în domenii vecine cu matematicile, unde divorțul dintre simbol și realitate este cît se poate de pronunțat, iar tendința de hipostaziere cît se poate de îmbietoare ; extinderea cunoașterii formelor rudimentare de convenție simbolică (scrisul, cititul și socotitul) combinată cu lărgirea prăpastiei dintre gîndirea științifică modernă pe de o parte și modul de a gîndi al restului lumii pe de alta ; în fine, exploatarea comercială și politică a tiparului prin diseminarea și reiterarea clișeelor verbale.

Persistența vederilor lingvistice primitive nu doar în lumea religiei ci și în operele celor mai profunzi gînditori este fără îndoială una dintre trăsăturile cele mai ciudate ale gîndirii moderne. Filozofia secolului al nouăsprezecelea a fost dominată de o tradiție idealistă în cadrul căreia elaborarea unui mecanism simbolic monstruos (Dialectica hegeliană [1] furnizează un exemplu izbitor) trecea drept cercetare aplicată și ocupa centrul atenției. Secolul al douăzecilea s-a deschis cu o subtilă analiză a misterelor matematicii pe baza unui „platonism" și mai pronunțat decît cel al anumitor Realiști Critici ai anului 1921 [2]. Astfel, citim :

> „Orice poate fi obiect al gîndirii sau poate să apară într-o propoziție, fie ea falsă, fie adevărată, sau poate să fie numărat drept *unu* îl denumesc *termen*... Om, moment, număr, clasă, relație, himeră, și tot ce s-ar mai putea menționa este în mod cert termen ; iar afirmația că un lucru ori altul n-ar fi un termen este

[1] Comparînd dialectica lui Hegel cu cea a lui Pater, Jowett remarcă : „Poate că cea mai mare lipsă a sistemului hegelian este o bună teorie a limbii". *The Dialogues of Plato*, Vol. IV, pag. 420.

[2] Cf. Capitolul al VIII-lea, pag. 164, ff.

> întotdeauna falsă... Termenul posedă toate proprietăţile atribuite în mod curent substantivelor sau substanţelor... Orice termen este imutabil şi indestructibil. Termenul este ceea ce este şi nici o schimbare nu se poate concepe înlăuntrul lui fără ca aceasta să nu-i distrugă identitatea şi să nu-l transforme în altul... Termenii se pot distinge în două categorii, unii pe care îi numesc *concepte* şi alţii, pe care îi numesc *lucruri*" [1].

S-a pretins că s-au dat multe lovituri palpabile cu ajutorul acestei ciudate spade verbale. Astfel, teoria „adjectivelor, sau a atributelor, sau a lucrurilor ideale care, cumva, sînt mai puţin substanţiale, mai puţin dependente de exterior şi mai puţin identice lor înşile decît adevăratele substantive se dovedeşte a fi completamente eronată" [2]; astfel, sisteme filozofice au fost în ansamblu excluse, căci „acceptarea (implicată doar în *menţionarea* omului alături de himeră) mai multor termeni distruge monismul" [3]; şi astfel a fost reconstruit un platonism modern prin care s-a reabilitat o lume a „lucrurilor" „numite" prin intermediul „termenilor" — o lume a universaliilor. Aci îşi construieşte raţiunea locuinţă, „sau mai degrabă îşi găseşte o locuinţă etern rezistentă, în care idealurile ne sînt pe deplin satisfăcute şi cele mai frumoase speranţe nu ne sînt zădărnicite. Doar atunci cînd ne înţelegem pe de-a-ntregul independenţa deplină, independenţă ce ţine de această lume descoperită de raţiune, putem să înţelegem bine profunda importanţă a frumuseţii ei". [4] Căci aici totul este „imuabil, sever, exact, desfătător pentru matematician, pentru logician, pentru constructorul de sisteme metafizice şi pentru toţi cei care iubesc perfecţiunea mai mult decît viaţa". Această lume i-a fost dăruită muncitorului, în contrast cu cea a existenţei — „vremelnică, fără contururi precise, rarefiată, fără vreun plan sau aranjament clar", deşi

[1] B. Russell, *The Principles of Mathematics* (1903), Vol. I, pag. 43—44.
[2] Ibid. pag. 46.
[3] Ibid. pag. 44.
[4] B. Russell, *Mysticism and Logic* (1918), pag. 69.

„conține toate gîndurile și sentimentele". Ambele lumi ne sînt la fel de la îndemînă, sînt la fel de demne de a fi contemplate și, „conform temperamentelor noastre, vom prefera contemplarea uneia sau celeilalte [1]".

E regretabil că platonicienii moderni urmează atît de rar tentativele lui Platon de a studia în mod științific simbolismul, dar este interesant de notat că ei recunosc înrudirea teoriei lor cu speculația greacă pentru că amîndouă își găsesc rădăcinile în aceleași obișnuințe lingvistice. Inventivitatea logicianului modern tinde să ascundă fundamentele verbale ale structurii alese, însă în filozofia greacă ele sînt clar explicate. La cei dintîi scriitori se găsesc din plin urme ale magiei primitive a cuvintelor. A clasifica lucrurile înseamnă a le numi, iar în magie numele unui lucru sau al unui grup de lucruri înseamnă însuși sufletul respectivului lucru sau grup de lucruri ; a le ști numele înseamnă a avea putere asupra sufletelor lor. Nimeni, om sau supraom, nu rămîne înafara puterii cuvintelor. Însăși limba este un duplicat, un suflet-umbră al întregii structuri a realității. De aici derivă doctrina *Logosului,* care este închipuit fie ca realitatea supremă, substanța-suflet divină, fie ca „sensul" sau rațiunea oricărui lucru, fie ca „înțelesul" sau esența unui nume [2].

Grecii fuseseră cu siguranță ajutați în admiterea unei alte lumi a existenței de moștenirea materialului religios încorporat în sistemele primilor filozofi. Natura lucrurilor, *physis,* era privită de Thales, de pildă, ca fiind suprasenzorială, o materie de fluiditatea atribuită dintotdeauna sufletelor și fantomelor, diferită de trup numai prin faptul că e intangibilă și invizibilă. Prin urmare, lumea existenței, populată de false entități, a avut la început acel minim de materialitate fără de care nimic nu poate fi conceput. Dar pe măsură ce s-a dez-

[1] B. Russell, *The Problems of Philosophy* Home University Library, pag. 156. Că porțiuni ale acestei lumi, despre care el ar recunoaște astăzi că au o bază pur lingvistică, mai țin încă de cosmosul imaginat în cartea sa din 1921, *Analysis of Mind,* ni se sugerează la pag. 54 infra. Ultima sa accepție poate fi întîlnită la pag. 688 în *The Philosophy of Bertrand Russell* (1944) și la pag. 35 din *Polemics* (1944).

[2] Cornford, op. cit., *From Religion to Philosophy,* pag. 141, 186, 248.

voltat logica și puterea cuvintelor s-a arătat tot mai interesantă, această materialitate s-a pierdut treptat, pînă cînd, în *Symposion*, 211, și în *Faedon*, 80, Platon a închipuit un tărîm al idealismului pur, și el descris ca *physis*, în care sălășluiesc aceste suflete-nume, pure, divine, nemuritoare, inteligibile, constante, indisolubile și imuabile.

S-a dovedit că acest rezultat se datora într-o măsură însemnată influenței pitagoreismului, iar stadiile mediare prezintă un interes aparte pentru istoria simbolurilor. Cel care, primul, a apelat la cuvinte ca la întrupări ale naturii lucrurilor, a fost Heraclit, iar influența lui asupra lui Platon se vădește în *Cratylos*. Heraclit a văzut în limbă lucrul cel mai constant dintr-o lume în necontenită schimbare, expresia acelei înțelepciuni ce e comună tuturor oamenilor ; pentru el, structura vorbirii umane reflectă structura lumii. Ea este întruchiparea acestei structuri — „*Logosul* este conținut și în ea, la fel cum un înțeles poate fi conținut în multe simboluri ce diferă ca aspect exterior" [1].

Pitagoreicii, pe de altă parte, erau uimiți mai cu seamă de numerele-simbol. „De vreme ce toate lucrurile păreau să fie făcute în natura lor după asemănarea cu numerele", spune Aristotel [2], „iar numerele păreau să fie lucrul cel mai de seamă din lume, ajunseră la concluzia că elementele numerelor sînt elementele tuturor lucrurilor". De fapt, în perioada sa tîrzie, pitagoreismul a trecut de la doctrina ce privea lumea ca procesiune de numere provenind din Unu, la construirea tuturor lucrurilor din suflete-număr, fiecare dintre acestea revendicîndu-și o existență nemuritoare și singulară [3].

[1] Cornford, op. cit., pag. 192.

[2] *Metafizica*, A-5, tradusă de A. E. Taylor.

[3] R. Allendy oferă în *Le Symbolisme des Nombres Essai d'Arithmosophie*, 1921, un istoric al pitagoreismului și al aritmosofiei în general. Autorul a avut în vedere „examinarea unor aspecte ale cheii numerelor cu care și-a învăluit învățăturile filozofia religioasă și ocultă din toate timpurile și din toate școlile... De pe această poziție studiul Numerelor ar fi baza ocultismului și a teosofiei în întregime". În melanjul absurd care rezultă, curiosul va găsi ample mărturii demonstrînd că magia numerelor a fost aproape la fel de răspîndită ca magia cuvintelor.

Parmenide, după ei, s-a ocupat de funcţiile simbolurilor negative. Dacă „rece" înseamnă numai „lipsit de căldură", iar „întunecat" este acelaşi lucru cu „lipsit de lumină", cum putem vorbi despre absenţa unor lucruri ? „Există două grupuri", spune el, „pe care muritorii s-au decis să le numească, dar pe unul n-ar fi trebuit să îl numească — aici au greşit." Ei au dat nume lucrurilor care pur şi simplu nu există, nonlucrurilor (μὴ ἐόν). Dar, pe lîngă problema Faptelor Negative, care l-a făcut pe Platon să examineze pentru prima dată în mod serios relaţiile dintre gîndire şi limbă (*Sofistul*, 261), Parmenide i-a transmis lui Platon şi enigmele sale orfice cu privire la Unu şi la Mult, care aveau rădăcini tot în limbă. Astfel încît, fără să o lege direct de dificultăţile iscate de Lumea sa ideală în care sălăşluiau sufletele-nume şi în afara relaţiilor acestei lumi cu cea a noroiului şi a sîngelui (entităţi cărora, din motive estetice, a ezitat să le accepte statutul de „idei", cam în acelaşi chip în care teologii se întrebau dacă negrii au suflet sau nu), Platon avea toate motivele să fie preocupat de o teorie a limbii.

Prin urmare, este cu atît mai păcat că dialogul *Cratylos*, în care sînt expuse ipotezele sale lingvistice, a fost atît de neglijat în timpurile moderne. Ipoteza sa cu privire la Idei, la Sufletele-nume, fusese acceptată de pitagoreici ; dar înţeleptul se înapoia întruna la nume şi la înţelesul lor ca la una dintre cele mai încîlcite întrebări. Analiza sa, într-o epocă în care filologia, gramatica şi psihologia erau necunoscute, este o realizare remarcabilă, cu toate că el nu izbuteşte să deosebească perseverent simbolurile de gîndul simbolizat.

Principala tradiţie a speculaţiei greceşti a rămas credincioasă abordării verbale. Există două căi de a înţelege natura, scria Whewell, „examinarea cuvintelor şi a gîndurilor provocate de cuvinte numai, pe de o parte, interesul pentru actele şi pentru lucrurile care dau fiinţă acestor noţiuni pe de alta... Grecii au urmat prima cale, cea *lingvistică, noţională*, şi au dat greş." Sau, iarăşi, „înclinarea de a căuta principii în uzul comun al limbii poate fi depistată încă din cele mai vechi timpuri... La Aristotel, acest mod de speculaţie a căpătat de-

săvîrşire" [1]. Încă de pe vremea lui Tredelenburg [2] era îndeobşte admis că nici categoriile şi nici alte împărţiri care joacă un rol important în sistemul lui Aristotel nu pot fi studiate fără să se ţină seamă de particularităţile limbii eline. „Aristotel", spune Gomperz, „se lasă chiar şi el uneori influenţat de formele limbii, nu întotdeauna însă din pricina unei incapacităţi de a se elibera de aceste lanţuri, ci, de multe ori, pentru că cerinţele dialecticii nu îi permit să părăsească arena... Astfel, se trage o linie clară de demarcaţie între cunoaştere în general pe de-o parte şi ştiinţele particulare pe de alta, demarcaţie întemeiată numai pe faptul că obiectele acestor ştiinţe sînt incluse în numele lor... Clasificarea categoriilor sale este frecvent guvernată de oportunităţi lingvistice, împrejurare ce, trebuie să admitem, (*sic*), ar fi trebuit să-l îndepărteze de la aplicaţii în scopuri ontologice." [3]

Practica disputei dialectice în vremea lui Aristotel se întemeia pe căutarea unui înţeles simplu şi definit pentru fiecare termen, aşa cum vedem de la Şcoala lui Ammonius pînă la *De Interpretatione*. Astfel, examinatorul întreba: „Poate fi apreciată Retorica?" iar cel puţin într-una dintre formele jocului, cel întrebat trebuia să răspundă simplu: Da sau Nu. Anumite cuvinte erau considerate echivoce, mai cu seamă drept rezultat al studierii „opuselor" lor din vocabularul curent. În *Topica*, Aristotel enumeră diverse reguli cu privire la exprimarea echivocă şi la alte mijloace concepute pentru a-l obliga pe oponent la vreo formă de contradicţie verbală.

După o detailată argumentaţie menită să arate că doctrina aristotelică asupra negativului şi categoriilor „a transformat formele existente ale rostirii, în obiecte ale unei superstiţii, ca şi cum ar fi reale zeităţi", Mauthner remarcă: „Gîndirea

[1] *History of the Inductive Sciences*, I, pag. 27, 29.

[2] *Kategorienlehre*, pag. 209, unde se susţine că argumentele lingvistice „au ghidat, dar nu au decis" asupra clasificării. Încă din secolul I e.n. diverşi ecleotici peripateticieni au susţinut că aceste categorii se ocupă în întregime de cuvinte, deşi, după cum sugerează P. Rotta, (*La Filosofia del Linguaggio nella Patristica e nella Scholastica*, pag. 56), acesta este, poate, punctul de vedere al controversei dintre nominalism şi realism.

[3] T. Gomperz, *Greek Thinkers*, pag. 40—41, IV.

aristotelică este moartă pentru că, mai mult poate decît orice alt autor notabil din întreaga istorie a filozofiei, Aristotel a dat o atenție superstițioasă cuvintelor. Chiar și în logică este absolut dependent de accidentele limbajului, de accidentele limbii sale natale. Stima sa superstițioasă pentru cuvinte n-a fost niciodată trecătoare" [1]. Și iarăși :

> „Timp de două mii de ani gîndirea omenirii a fost sub influența găselnițelor lingvistice ale acestui om, influență ce s-a dovedit cu totul dăunătoare. Nu mai există nici un exemplu similar de rezistență în timp a vreunui alt sistem de cuvinte." [2]

Este ciudat că în *De Interpretatione* Aristotel exprimă opinii destul de diferite de această abordare a cuvintelor. Acolo se subliniază că, mai întîi, cuvintele sînt semne ale unor impresionări ale psihicului și doar mai apoi semne ale lucrurilor cu care se aseamănă [3]. Și de la această propoziție dezvoltă o teorie care, deși incompletă și sursă de inumerabile confuzii, indică o atitudine mult mai critică față de limbaj decît ar sugera întregul său aparat logic. Căci aici Aristotel nu întîmpină nici o dificultate în rezolvarea problemei principale pusă de Platon în *Cratylos*. Orice rostire semnificativă, spune el, este semnificativă doar prin convenție și nu prin natură sau ca instrument firesc — neglijînd astfel observațiile adînci ale lui Platon în privința rolului pe care îl joacă onomatopeea în originile cuvîntului. În *De Interpretatione* sînt excluse deli-

[1] Mauthner, *Aristotel*, traducerea engleză, pag. 84, 103—104. Cf. cărții *Kritik der Sprache* de același autor, vol. III, pag. 4 : „dacă Aristotel ar fi fost vorbitor de chineză sau de dacotană ar fi trebuit să adopte o logică complet diferită, sau, în orice caz, o teorie a categoriilor complet diferită".

[2] Ibidem, pag. 119. Vezi și Anexa A pentru analiza influenței lui Aristotel asupra gramaticii.

[3] *De Interpretatione*, 16, A-3. E demn de notat că Andronic din Rodos, cel care a editat pentru prima dată o ediție completă a operelor lui Aristotel cînd biblioteca lui Teofrast a fost adusă la Roma din Atena ca parte din prada luată de Sulla, considera acest tratat drept aprocrif. Argumentele lui Maier, totuși, i-au convins pe savanți să-l accepte drept aristotelian.

berat diverse ramuri ale rostirii semnificative şi sîntem invitaţi să luăm în consideraţie doar acea varietate cunoscută sub numele de *enunţ*, care, pentru că afirmă un adevăr sau un fals, este singura care ţine de Logică ; celelalte modalităţi ale rostirii — rugămintea, imperaţia, interogaţia etc., sînt considerate varietăţi ce ţin mai degrabă de Retorică, de Poetică [1].

Mărturia întregii literaturi eline ne-ar fi putut face să ne aşteptăm ca superstiţia faţă de cuvinte să joace un rol însemnat în filozofia elină ; Farrar găseşte chiar necesar să presupună că Eschil şi Sofocle, de pildă, ar fi crezut în onomanţie care, după cum vom vedea, este întotdeauna pusă în legătură cu magia cuvintelor la primitivi. Chiar şi practicii romani, continuă el, au fost victimele unor astfel de convingeri şi cu toţii ar fi spus odată cu Ausoniu :

> *Nam divinare est nomen componere, quod sit Fortunae, morum, vel rucis indicium.*

Cicero ne informează că aceştia aveau grijă ca pe listele de recrutare „să pună mai întîi nume ca Victor, Felix, Faustus, Secundus ; şi se grăbeau să înceapă listele de recensămînt cu un nume de bun augur cum ar fi Salvius Valerius. În Spania, Cezar a dat comanda unui oarecare Scipio doar pentru că numele său era de bun augur. Scipio îşi ceartă soldaţii răzvrătiţi pentru că au urmat pe un Atrius Umber, un *„dux abominandi nominis"*, un astfel de nume fiind, după De

[1] În *Poetica* (1456 b. Margoliouth, pag. 198), Aristotel face din nou aluzie la „operaţiile care au drept instrument Vorbirea, care cuprind printre Diviziuni demonstraţia şi respingerea, stîrnirea unor emoţii cum ar fi mila, frica, mînia etc., exagerarea şi deprecierea". Comentînd folosirea enunţiativă sau „apofantică" a limbajului *(De Interpretatione,* 17, A-2), Ammonius se referă la un pasaj dintr-una din lucrările ce s-au pierdut la prădarea bibliotecii lui Teofrast, în care limbajul „apofantic", cel care se ocupă de lucruri, este distins de alte varietăţi ale limbajului, interesate de efectele asupra ascultătorului şi variabile în funcţie de individul căruia îi sînt adresate. Aceste tipuri diferite de propoziţii, cinci la număr după peripateticienii tîrzii, au fost în continuare dezvoltate de către stoici. Cf. Prantl *(Geschichte der Logik,* Vol. I, pag. 441), Steinthal *(Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern,* Vol. I, pag. 317), H. Maier, *Psychologie des Emotionalen Denkens,* pag. 9—10.

Quincey, un „pleonasm al întunericului". Împăratul Severus se consola pentru imoralităţile soţiei sale, împărăteasa Iulia, cu faptul că „purta acelaşi nume ca extravaganta fiică a lui Augustus" [1]; la fel cum Adrian al VI-lea, ajuns Papă, a fost convins de cardinalii săi să nu-şi păstreze numele pentru că toţi papii care făcuseră asta muriseră în timpul primului an de pontificat [2].

Dacă reflectăm la influenţele care ar fi putut atrage atenţia gînditorilor greco-romani asupra problemelor limbii, la prima vedere este surprinzător că mulţi dintre cei ale căror interpretări se întemeiau într-o măsură atît de mare pe forme verbale erau în anumite privinţe pe deplin conştienţi de caracterul înşelător al mediului lor. Aflăm din *Cratylos* că apelului adepţilor lui Heraclit la limbaj considerat mărturie în favoarea doctrinei veşnicei schimbări i s-au opus categoric atît adepţii lui Parmenide în logică, precum şi cei care credeau în Idei. Iar Plotin a fost foarte prompt în combaterea presupoziţiilor impuse de limbaj. Conform concepţiei neoplatonice, limbajul „nu poate exprima natura sufletului decît dacă e constrîns să slujească unor scopuri în care nimeni nu s-a gîndit să-l folosească vreodată"; în plus, „sufletul nu poate fi descris altfel decît prin expresii care ar fi lipsite de sens dacă s-ar aplica organismului, calităţilor acestuia sau unor determinări de corpuri individuale" [3].

Respingerea unor forme greşite ale limbajului a fost dusă şi mai departe de scriitorii budişti în comentariile asupra „sufletului". Faptul că era denumit *satta* (fiinţă), *atta* (eu), *jiva* (principiul vieţii) sau *puggăla* (persoană), nu avea importanţă :

> „Căci acestea sînt doar nume, expresii, întorsături de frază, denumiri folosite zi de zi. Cel care deţine adevărul le foloseşte, într-adevăr, dar nu se lasă dus de ele pe căi greşite." [4]

[1] F. W. Farrar, *Language and Languages*, pag. 235—236.
[2] Mervoyer, *Etude sur l'association des idées*, pag. 376.
[3] Whittaker, The *Neo-Platonists*, pag. 42.
[4] Digha N. I. 263; cf. C. A. F. Rhys Davids, *Buddhist Psychology*, pag. 32.

Budiştii, a căror atitudine faţă de limbaj ieşea din comun, erau gata să folosească fraze obişnuite în expunerile populare, dar nu se ştie dacă nu dezvoltaseră cumva şi un limbaj mai subtil pentru abordarea problemelor imaginare [1].

Dar, deşi toate şcolile post-aristotelice au dat o anumită atenţie teoriei lingvistice, (printre şcoli se numără în special cea a stoicilor, a căror concepţie a avut o influenţă considerabilă în rîndul juriştilor romani [2]), nu găsim nicăieri în antichitate vreo mărturie cu privire la astfel de accepţii care să conducă la studiul simbolurilor în modul uneori descoperit la Platon şi la Aristotel. După cum vom vedea, faptul se datorează absenţei oricărei încercări de a cerceta semnele ca atare şi astfel de a înţelege funcţiile cuvintelor în raport cu situaţiile-semn mai generale pe care se întemeiază orice gîndire. Totuşi, chiar înainte ca spiritul critic să fie în cele din urmă desfiinţat de creştinism, avuseseră loc discuţii memorabile în lumea greco-romană, iar problema centrală era examinată cu o acuitate care ar fi putut conduce la progresul cunoaşterii. Conducătorii bisericii erau conştienţi de primejdie şi există un pasaj în Sf. Grigore din Nazians unde se mărturiseşte cu jale această tulburare care ar fi durat de cînd „în bisericile noastre s-au strecurat vătămători Sextii şi Pyrrhoneenii şi duhul învrăjbirii, ca o molimă ticăloasă şi necruţătoare" [3]. De fapt, teoria semnelor a fost examinată atît de Aenesidemus, reanimatorul Pyrrhoneismului la Alexandria, cît şi de un doctor elin, numit Sextus, între anii

[1] Pentru un studiu complex al şcolilor orientale de gîndire şi al felului de folosire a cuvintelor, vezi op. cit., *Word Magic*, de C. K. Ogden.

[2] Lersch, *Die Sprachphilosophie der Alten*, vol. III, pag. 184—186. Este citat Aelius Gallus pentru definirea canalelor înclinate pentru irigaţii drept *„aquam ipsam, quae fluit"*; şi, după Gellius, Antistius Labeo se interesa îndeaproape de gramatică şi de dialectică, *„Latinarumque vocum origines rationesque percalluerat, eaque praecipue scientia ad enodandos plerosque iuris laqueos utebatur"*.

[3] Cf. N. Macoll, *The Greek Sceptics* (pag. 108), în care se notează că după treisprezece secole, cînd autoritatea a fost din nou pusă la încercare, cele rămase de la aceşti gînditori au atras imediat atenţia. Foucher a scris o istorie a Noii Academii, iar Sorbière a tradus Ipotezele lui Sextus.

100 și 250 e.n. Analiza oferită este mai profundă decît tot ce a mai apărut de-atunci pînă în secolul al nouăsprezecelea [1].

Această scurtă trecere în revistă a felului în care au abordat limbajul greco-romanii va fi suficientă pentru reprezentarea speculațiilor pre-științifice pe această temă. În plus, ele au avut asupra gîndirii europene moderne o influență cu mult mai mare decît luxurianta mulțime de teorii orientale. Atmosfera de verbalism în care s-a dezvoltat cea mai mare parte din filozofia indiană pare să fi fost mai densă decît cea în care s-a dezvoltat scolastica sau dialectica elină. În această privință, controversa dintre Mimāmsā Nyāya, filozofia Yoga, categoriile Vijnānavāda, categoriile Prābhākara Miamāmsaka[2], sînt aproape la fel de remarcabile ca doctrina Cuvîntului Sacru AUM și ca extazul pe care îl producea limbajul misticilor Sufi [3], a căror tehnică a fost reînviorată de Coué.

Istoria incantațiilor, magiei verbale și a tămăduirilor prin formule orale, așa cum sînt practicate de vrăjitorii din insulele Trobriand [4], de preotul egiptean — conform textelor găsite în piramide — sau de metafizicianul modern, constituie o materie în sine și este tratată pe larg în *Magia verbală*, carte gîndită ca o dezvoltare a capitolului de față.

Măsura în care atitudinile primitive față de cuvinte sînt încă exploatate de cei încăpățînați este pe deplin dată la iveală doar cînd realizările vreunui cinic adept al retoricii sînt puse sub reflector în tribunale sau cînd în locul unor metode sugestive caracterizate de mai multă răbdare — favorizate de ziaristica repetitivă — apar absurdități evidente. Dar aceleași atitudini sînt universale în copilărie și sînt atît de mult întărite de prevalenta verbalizare, încît pînă și cea mai

[1] Vezi R. D. Hicks, *Stoic and Epicurean*, pag. 390 ff. asupra lui Aenesidemus, și infra, Anexa C.

[2] Keith, *Indian Logic*, cap. V ; Dasgupta, *History of Indian Philosophy*, vol. I, pag. 148—149 și 345—354 ; Rama Prasad, *Self-culture or the Yoga of Pataniali*, pag. 88. 148, 152, 215 ; Vedānta Sútras, *Sacred Books of the East*, vol XLVIII, pag. 148.

[3] *The Science of the Sacred Word* (tradusă de Bhagavan Das) ; R. A. Nicholson, *Studies in Islamic Mysticism*, pag. 6—9.

[4] Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific*, pag. 408—410.

corectă educație științifică n-a putut face ceva pentru a-l elibera pe adult de mediu decît foarte rar. Într-adevăr, cum am văzut, logicienii cei mai capabili sînt tocmai cei care ajung să dezvolte cele mai fantastice sisteme cu ajutorul tehnicilor lor verbale. S-ar putea ca în viitor logicianul modern să fie considerat adevăratul mistic, atunci cînd va fi examinată științific baza rațională a lumii în care crede.

Întorcîndu-ne apoi la aspectele afective ale gîndirii moderne, nu trebuie să ne surprindă descoperirea unei veritabile orgii de manii verbale. Procesul de augmentare a sistemelor pur verbale care caracterizează atît de bine speculația mistică a fost recent examinat de Rignano [1]. Calitățile dovedite contradictorii de experiență sînt treptat dematerializate, iar în locul lor se pun „coji verbale, goale de orice conținut inteligibil, ca să se elimine contradicția și inhibiția reciprocă pe care le-ar naște în mod inevitabil aceste calități, dacă li s-ar permite să furnizeze în vreo măsură oarecare material pentru imaginație" ; și, în paralel cu această dematerializare, se ridică un formidabil edificiu dialectic, ca cel al scolasticii, avînd drept scop să convingă mintea omului de absența nepotrivirilor logice în cadrul celor mai mari absurdități [2].

Astfel, ideea de Divinitate, de pildă, s-a redus încetul cu încetul la un „conglomerat de calități pur, sau aproape pur, verbale". Astfel încît, în final, după cum spune William James, „ansamblul de calități metafizice imaginate de teolog" (Dumnezeu fiind *Cauza primară* posedă o existență *a se* ; el este *necesar* și *absolut*, *absolut nesfîrșit*, *infinit de perfect* ; el este *Unul* și *Unicul*, *expresia Spiritului*, este *metafizic simplu*, *imutabil*, *etern*, *omnipotent*, *omniscient*, *omniprezent* etc) „nu este decît un amestec și o potrivire a unor adjective pedante culese din dicționar. Avem impresia că în mîna teologului acestea sînt doar titluri obținute prin manipularea mecanică a unor sinonime ; verbalitatea a luat locul viziunii, profesionalismul pe cel al vieții" [3].

[1] *The Psychology of Reasoning*, cap. XI, despre raționamentul metafizic.

[2] Cf. Guignebert, *Le dogme de la Trinité*, în *Scientia* nr. 32, 33 și 34 (1919—14).

[3] W. James, *The Varieties of Religious Experience*, pag. 439—446.

Astfel, în raționamentele numite de obicei metafizice, limbajul are mai cu seamă funcția de a furniza un „suport verbal stabil, așa că la nevoie pot fi aduse în planul conștiinței tot felul de concepte inexacte, nebuloase și fluctuante, fără să se aducă vreun prejudiciu elasticității conceptelor" ; pentru care scop frazeologia adoptată este „cît se poate de vaporoasă și misterioasă". De aici, așa-zișii termeni „scriși într-o stare de mare profunditate" la care se referă Ribot și pe care îi îndrăgesc toți metafizicienii, doar pentru că sînt potriviți atît de bine, fie să conțină tot ceea ce este dorit, fie să ascundă contradicțiile și absurdițățile doctrinelor bazate pe conceptele în discuție... Funcția simbolului verbal este prin urmare aceea de a ține energic unite niște calități incompatibile, care nu pot fi prezente în minte în același moment tocmai pentru că se inhibă reciproc ; important fiind ca metafizicianul să le aibă la dispoziție, ca să poată deduce din ansamblul lor cînd un set de concluzii, cînd altul, în diferitele momente, conform modului dorit de prezentare a realității.

În sfîrșit, cuvîntul ia complet locul gîndirii — *Denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein* — cum observa Mefistofel. Iar Rignano aseamănă procesul în mod corect cu tăierea carapacei unui crustaceu. „Fără această carapace verbală, dispariția oricărui conținut intelectual ar implica dispariția oricărei urme de existență trecută a unui astfel de conținut. Dar carapacea păstrează ceva care, tocmai pentru că dovedește existența trecută a unui concept cu viață reală cîndva, poate foarte bine să fie luat drept concept care încă există aievea. Astfel încît acest ceva, deși e gol de orice conținut intelectual, constituie întotdeauna un valoros punct de sprijin și un suport al emoției corespunzătoare, emoție atît de intensă încît nu percepe faptul că asemănările îndrăgite nu mai îmbracă obiectul drag." [1]

Dar carapacea, coaja verbală, nu este doar un *point d'appui* valedictoriu ; ea are și o oarecare însușire explozivă, o „rezonanță afectivă", care îi permite celui ce mînuie simboluri de felul Absolutului să se asigure că truda nu îi este cu totul zadarnică. „Atunci cînd limbajul îți devine familiar",

[1] Rignano, op. cit., cap. XI.

spune Berkeley, „recitarea sau cartea tipărită provoacă adesea atenţia pasionată care la început nu putea fi cîştigată decît de intervenţia ideilor, acum omise aproape cu totul." [1] Astfel trecem de la folosirea simbolică a cuvintelor la folosirea lor afectivă ; iar despre cuvintele folosite astfel, ca în poezie, Ribot a remarcat cu justeţe că „ele nu mai joacă rolul de semne ci de sunete ; sînt notaţii muzicale puse în slujba afectivităţii". [2] Aşa că, deşi la această limită extremă „raţiomanentul metafizic poate fi complet imcomprehensibil din punct de vedere intelectual, deşi, cum s-ar spune, poate să devină *«vocem profere et nihil concipere»*", după cum spune Rignano, „el cîştigă, drept compensaţie, o semnificaţie afectivă specifică, este adică transformat într-un fel de limbaj muzical ce stimulează sentimente şi emoţii". Succesul său se datoreşte în întregime seriei armonice de ecouri afective care constituie reacţia de răspuns a minţii naive — *et reboat regio cita barbara bombum.*

În actele practice, aceste influenţe sînt la fel de puternice şi cu mult mai nefaste. Se poate exemplifica doar cu dezacordul medicului Crooksshank, sprijinit de o abundenţă de mărturii detailate, care arată că „sub influenţa anumitor şcoli de gîndire şi a anumitor obişnuinţe ale exprimării, ne-am obişnuit să vorbim şi să scriem despre boli de parcă ar fi obiecte ale naturii" ; arată că trebuie opusă rezistenţă acestor nocive obişnuinţe verbale, căci „nu se poate întrevedea nici un progres în domeniul medicinii pînă nu se va abandona credinţa în existenţa reală a bolilor" ; mai arată şi că problema limbii trebuie înfruntată imediat, căci „nu se va realiza nici un acord util dacă nu sîntem mai întîi de aceeaşi părere asupra principiilor metodei şi ale gîndirii" [3]. Din partea cuiva care are o experienţă de treizeci de ani în arta vindecării, o confirmare atît de pregnantă a opiniilor avansate aici nu poate

[1] *Tretaise*, Introducere, § 20.

[2] *La Logique des Sentiments*, pag. 187. Cf Erdmann, op. cit., pag. 120, unde se discută metodele de a provoca *„das Strohfleuer einer wohlfeilen und gedankenlosen Begeisterung"*.

[3] *Influenza*, 1922, pag. 12, 61, 512.

fi respinsă cu uşurinţă ; Crookshank însuşi ne oferă însă, la altă pagină, motive în plus de a considera că respingerea ei nu s-ar putea întemeia decît pe insuccesul în aprecierea faptelor [1]. Pînă de curînd, numai ici şi colo s-au făcut eforturi pentru descifrarea misterului printr-un atac direct al chestiunii esenţiale. În secolul al paisprezecelea putem vorbi de analiza nominalistă a lui William Occam, în al şaptesprezecelea de operele lui Bacon şi ale lui Hobbes. Discuţia ajunge la apogeu odată cu apariţia Cărţii a Treia din *Eseurile* lui Locke şi cu preocupările lui Leibniz pentru un Limbaj Filozofic — pentru *Characteristica Universalis*. Berkeley şi Condillac au întreţinut flacăra interesului, iar odată cu Horne Tooke şi cu adepţii săi, ajungem la mişcarea din secolul al nouăsprezecelea, în care deosebit de semnificative [2] sînt operele lui Bentham, ale lui Taine, şi ale lui Mauthner.

Nu ne vom ocupa de rezultatele nemulţumitoare ale filozofiei comparate, asupra căreia s-a concentrat multă vreme atenţia publică prin eforturile lui Steinthal, Max Müller şi ale altora ; de fapt, abordarea *filologică* şi cea *sociologică* încă îl lasă pe specialist fără nici un ghid. Ne ocupăm de haosul creat de terminologia *gramaticală* în Anexa A ; iar în Anexa D, în afara rezumatului operelor lui C. S. Peirce, vom arăta ce-au realizat ceilalţi autori care au căutat o soluţie în *logică* şi vom da exemple din autori care s-au sprijinit mai degrabă pe *terminologie*. De scriitorii contemporani care s-au folosit de celelalte două căi de abordare rămase (din şapte posibile) — de *metafizicieni* şi de *psihologi* — ne vom ocupa asiduu în capitolele următoare. În rest, am încercat să recunoaştem meritele acolo unde erau de recunoscut — începînd cu *De Grammatico* a lui Anselm, continuînd cu Delgarno (1661), Wilkins (1668), Freke (1693) şi pînă la Silberer (1917) şi Cassirer

[1] *Infra*, Supliment II, pag. 344—345.

[2] Pentru o discuţie detaliată a realizărilor în privinţa limbii la Bacon, Hobbes şi Berkeley, vezi *Psyche*, 1934, pag. 9—87. Contribuţia fundamentală, însă neglijată, a lui Jeremy Bentham, care într-un mod remarcabil anticipează dezvoltările contemporane, a fost luată în discuţie de C. K. Ogden în *Teoria lui Bentham asupra ficţiunii* (International Library of Psychology, 1932.

cu a sa *Philosophie der symbolischen Formen* (1923), — trecînd în revistă pașii înainte ai omenirii pe drumul spre cîștigarea independenței față de limbaj ; acest istoric a apărut cu intermitențe în *Psyche* începînd din 1927 [1].

Ca rezultat al tuturor acestor eforturi, a devenit posibilă o știință a simbolismului, dar e necesar să purtăm întotdeauna în minte formele particulare în care se poate face simțită puterea cuvintelor în epoca modernă.

Cine n-avu vrăjit, pierdut din lume,
Puteri de har, magia unui nume ?

se întreba naiv poetul cu un secol în urmă [2] ; iar astăzi Yeats scrie : „Toate sunetele evocă emoții indefinibile și totuși precise... sau, așa cum prefer eu să cred, aduc printre noi anume puteri fără trup, iar pașii lor pe inima noastră îi numim emoții".

Credințele vechi au murit poate, însă instinctul, speranța, sînt puternice :

„Cred cu temei,
Deși nu le-am găsit, c-ar fi prin preaimă
Cuvinte ce-s ființe. [3]

Ceea ce numim trandafir, ne place să ne flatăm noi înșine, „ar mirosi la fel de frumos, orice nume i-am da". Dar adepții lui Coué ar trebui să ezite să se regaleze cu un trandafir care s-ar numi Sconcsul Strivit. „Cînd refuz", spune Bergson, „un fel de mîncare presupus a fi excelent, ce poartă un nume reflectînd aprobarea cu care este primit, asta se întîmplă pentru că numele respectiv se interpune între senzația pe care o am și conștiința mea ; mă poate face să cred că mircsul e cel care mă atrage, cînd, cel mai mic efort de atenție conștientă ar dovedi contrariul." [4]

[1] Vezi mai cu seamă Vol. XVIII (1946), în care s-ar părea că se conturează în sfîrșit nucleul unui tratat postum asupra „Magiei cuvîntului".
[2] Campbell, *The Pleasures of Hope.*
[3] Byron, *Childe Harold.*
[4] *Time and Free-Will,* pag. 131.

Iar cuvintele pot să se interpună între observator și obiect în nenumărate moduri subtile, dacă nu ne dăm seama de natura puterii lor. În logică, după cum am văzut, ele duc la crearea unor false entități, a universaliilor, a proprietăților, și așa mai departe, despre care vom mai spune cîte ceva în cele ce urmează. Concentrînd atenția asupra lor, cuvintele încurajează studierea inutilă a formelor care a contribuit din plin la discreditarea gramaticii ; datorită afectelor provocate prin forța lor emotivă, discuția devine în cea mai mare parte sterilă ; prin intermediul diferitelor tipuri de verbomanie și de grafomanie este realizată satisfacția de a numi, iar sentimentul de putere personală este augumentat artificial.

Nu e surprinzător că discutarea modurilor în care Limbajul a fost făcut să slujească omenirii duce în mod frecvent la o reacție de scepticism. Așa cum remarca un scriitor capabil dar puțin cunoscut :

> „Să presupunem că cineva spune : *Gostacul distimează doșele.* Nu știți ce înseamnă asta ; nici eu nu știu. Dar dacă presupunem că trebuie să fie ceva pe limba noastră, aflăm că *doșele sînt distimate de gostac.* Mai aflăm de asemenea că *cel ce distimează doșele este un gostac.* Dacă, în plus, doșele sînt niște *galune,* aflăm că *unele galune sînt distimate de gostac.* Și putem continua tot așa și, adesea, continuăm chiar așa."

Și din nou, ce denumesc cuvintele pe care le folosim în viața de toate zilele ? „N-avem adesea ocazia să vorbim, ca despre un întreg invizibil, despre grupul de fenomene implicate sau legate de trecerea peste un gard de fier a unui negru cu un pepene sub braț tocmai cînd luna este acoperită de un nor. Dar dacă acest aranjament de fenomene s-ar întîmpla frecvent, și dacă producerea lui ar avea șanse să afecteze Bursa, ar trebui să avem un cuvînt, de exemplu „vorișor", pentru a-l denumi. Cu vremea, oamenii ar discuta dacă existența unui vorișor implică în mod necesar un gard

de fier, sau dacă „termenul nu poate fi aplicat și privitor la un alb care sare un zid" [1].

Că totul „nu-i decît o chestiune de cuvinte", sau că „nu putem niciodată ajunge undeva — eu am un mod de a vorbi, tu un altul, și cum am putea să aflăm dacă vorbim despre același lucru ?" sînt concluzii la care studiul dificultăților de limbă îi conduce adesea pe cei care sînt puși în fața lor pentru prima dată. Dar o înțelegere profundă a modalităților în care apar aceste dificultăți — cele două cazuri citate acum sînt mostre excelente — nu oferă nici un temei nihilismului lingvistic.

Modul cel mai bun de a ne elibera de acest scepticism, ca și de influențele hipnotice pe care le-am considerat, constă într-o înțelegere clară a modului în care simbolurile ajung să aibă o asemenea putere și a feluritelor sensuri în care se spune despre ele că au un înțeles. Ca preliminarii esențiale, sîntem confruntați de necesitatea unui studiu cît de simplu al situațiilor-semn, care ne va da posibilitatea să înțelegem cum ajungem „să știm" sau „să gîndim" în general.

Apoi se va vedea că teoria contextuală a Semnelor, care ne va preocupa mai întîi, clarifică ideea primitivă că vorbele și lucrurile ar fi corelate magic ; căci, de fapt, tocmai prin apariția lor alături de lucruri, prin legarea lor într-un „context", ajung simbolurile să joace un rol atît de însemnat în viața noastră, fiind transformate nu numai în obiect de îndreptățită uimire, ci și în sursă de puteri asupra lumii exterioare.

[1] A. Ingraham, *Swain School Lectures*, 1903, pag. 121—182, despre „Nouă Uzuri ale Limbii". Cele nouă uzuri sînt următoarele :

(i) să împrăștie forța nervoasă superfluă și obstructivă.
(ii) să direcționeze mișcarea celorlalți, atît a oamenilor cît și a animalelor.
(iii) să comunice idei.
(iv) să slujească drept mijloc de exprimare.
(v) să înregistreze.
(vi) să pună materia în mișcare (magie).
(vii) să fie instrumentul gîndirii.
(viii) să producă plăcere doar ca sunet.
(ix) să dea o ocupație filologilor.

CAPITOLUL VII

ÎNȚELESUL FRUMOSULUI

> Am enunțat aci acestea cu intenția de a arăta cît de Util este pentru om să-și definească Vorbele cînd are ocazia. Și înseamnă că nu are pic de Inventivitate (ca să nu-i spunem altfel) dacă refuză să o facă : Deoarece o Definiție este singura cale de a cunoaște Sensul exact al Vorbelor morale.
>
> *Locke.*

> „Se înmulțesc disputele de parcă totul ar fi nesigur, și sînt duse cu atîta înflăcărare de parcă totul ar fi sigur. În toată învălmășeala asta nu cîștigă rațiunea, ci elocvența ; și nici un om înzestrat cu priceperea de a prezenta o ipoteză, oricît de extravagantă, în culori favorabile, nu va avea vreodată motiv să dispere că n-o să-și facă prozeliți. Victoria nu revine ostașului care mînuie sulița și spada, ci trompetiștilor, toboșarilor și fanfarei."
>
> *Hume.*

Ca să probăm valoarea analizei făcute definiției în capitolul precedent, ar fi util să alegem un subiect care pînă în prezent s-a dovedit nespus de refractar metodelor definirii. Se știe că mulți oameni inteligenți au renunțat să speculeze în cîmpul esteticii și nu mai arată nici un interes comentariilor asupra naturii și asupra obiectului artei, convinși că există foarte puține probabilități de a se ajunge la vreo concluzie definitivă. Judecățile emise de remarcabile personalități asupra ansamblului de lucruri frumoase sînt extrem de diferite, iar dacă există un acord, nu se știe precis *care* este obiectul acordului.

Ce se înțelege de obicei prin Frumos ? Dogmatici, entuziaști și ampli, fiecare în felul său, Bosanquet și Santayana, Croce și Clive Bell, nu-și corelează concluziile cu cele ale predecesorilor. Iar observațiile reciproce ale inițiaților nu sînt nici ele mai puțin diferite. Dar dacă nu avem nici un motiv să presupunem că oamenii vorbesc despre unul și același lucru, lipsa de coeziune dintre observațiile lor nu trebuie să mire. Sîntem prea ușor înclinați să acceptăm că limbaje asemănătoare presupun gînduri similare și obiecte similare. Totuși, de ce ar exista atunci doar un singur subiect de cercetare, denumit estetică ? De ce nu un număr de domenii de studiat separat, fie că se descoperă conexiuni, fie că nu ? Cu timpul, chiar un învățat ar trebui să-și dea seama că dacă sîntem de acord cu poetul că :

„Frumos e adevărul, adevărat frumosul —
Atîta știu pe lume, atît se și cuvine," [1]

nu înseamnă că sîntem de acord și cu ce spune autorul rîndurilor următoare :

> „Pielea rinocerului poate fi admirată pentru caracterul ei potrivit ; dar pentru că nu prea indică vitalitate este considerată mai puțin frumoasă decît o piele ce ilustrează calitățile elastice ale unui corp."

Ce motive avem să presupunem că o singură doctrină estetică poate să cuprindă toate modalitățile literare valoroase ?

Cu toate acestea, oricît ar părea de straniu, singurul autor care pare să fi admis în mod expres această dificultate și să-i fi recunoscut importanța este Rupert Brooke. „Printre pericolele care îi pîndesc pe cei ce se întreabă *Ce este arta*", spune el, „este și tendința, comună tuturora, de a găsi ceea ce caută : o calitate comună în artă... Cei care pornesc pe această cale pot să devină o adevărată pacoste atît pentru

[1] *„Beauty is Truth, Truth Beauty — that is allye know on earth, and all ye need to know."* n.t.

critici cît şi pentru artişti... Dintre toate căile de abordare a «artei», sau a vreuneia dintre arte, aceasta e cea mai greşită, căci aduce cele mai multe neajunsuri." În continuare el arată cum „destul de naiv, Croce începe cu observaţia că termenul «estetic» a fost folosit atît în problemele artei cît şi în cele ale percepţiei şi încearcă să descopere ce înţeles ar putea avea acest termen pentru a fi aplicabil la amîndouă problemele. El consideră că orice răspuns valabil la problemele «esteticii» trebuie să îndeplinească o condiţie necesară: explicarea felului în care sînt incluse în estetică atît arta cît şi percepţia generală. Odată cu găsirea acestei soluţii Croce se declară satisfăcut". Pe deplin conştient de existenţa unor capcane lingvistice care îi îndreptăţiseră respingerea lui Croce şi îl ajutaseră în detectarea fisurilor din armura profesorului G. E. Moore, Rupert Brooke rezistă presiunilor logicii inexorabile, pe atunci în mare vogă, a realiştilor de la Cambridge. „Mi se pare", spune el, „că din punct de vedere psihologic ei nici nu se urnesc din loc. În primul rînd nu vreau să admit pretenţiile unora care afirmă: Frumosul *există* pentru că propoziţia Acest lucru este frumos *nu înseamnă* Acest lucru este plăcut. Nu mă interesează înţelesul propoziţiei. De obicei propoziţiile au şi au avut înţelesurile cele mai neaşteptate. E drept, ar fi posibil ca «acest lucru este frumos» să nu însemne «acest lucru este plăcut». *S-ar putea* să afirme prezenţa emoţiei estetice. Singurele mele observaţii se referă la faptul că existenţa emoţiei estetice nu este obligatorie şi că, de fapt, cei care afirmă astfel de lucruri se înşeală" [1].

Propriile sale afirmaţii, cel puţin aşa cum transpar în volumul din care citäm, se îndreaptă spre opiniile de tipul XI din lista pe care o vom da în cele ce urmează, deşi nu dă impresia că ar fi aprofundat chestiunea, deşi n-a avut ocazia să dezvolte promiţătoarele idei datorate admirabilului său mod de abordare a chestiunii.

[1] *John Webster and the Elizabethan Drama*, pag. 1—7. Fără îndoială, Rupert Brooke nu înţelege că argumentele respinse nu sînt dovezi de existenţă, ci de subzistenţă. Totuşi, uneori, bunul-simţ izbîndeşte acolo unde logica este înfrîntă prin supralicitare.

Ori de cîte ori trăim o experienţă ce ar putea fi numită „estetică", adică ori de cîte ori contemplăm, admirăm, apreciem ori ne bucurăm de un obiect, se accentuează părţi în mod clar distincte ale situaţiei. După cum se selectează una sau alta pentru accentuare, se dezvoltă una sau alta dintre principalele doctrine estetice. De fapt, prin această alegere se decide asupra tipurilor de definiţie. Astfel, se poate începe cu obiectul însuşi, sau cu alte lucruri — Natura, Geniul, Perfecţiunea, Idealul, Adevărul — cu care se poate corela ; sau cu efectele sale asupra noastră. Putem începe de unde vrem, important fiind să ştim şi să clarificăm calea pe care o luăm, căci, pătrunzînd într-un domeniu sau într-altul, obiectele cu care vom avea de-a face, referenţii la care vom apela, vor fi deosebiţi. Puţini vor fi cei egal interesaţi în oricare dintre căi, dar o anumită intimitate cu acestea ne va permite clarificarea intereselor celorlalţi şi va rentabiliza comentariile. În astfel de chestiuni, deosebirile dintre opinii şi cele dintre interese sînt în strînsă conexiune, şi orice încercare de sinteză, poate prematură acum, trebuie să pornească de la separarea lor.

Trebuie deci să lămurim ce metodă de definire folosim. Lista de definiţii ce urmează cuprinde întregul şir de metode utile, cele mai multe reprezentînd doctrine tradiţionale, restul, cele nesubliniate înainte, completînd în mod aproximativ felul de tratare a problemei. De remarcat că utilizările „frumosului", aşa cum sînt ele înşiruite aici, nu sînt în nici un caz complet descrise. O definiţie este suficient de limpede dacă permite lectorului inteligent să identifice referinţa implicată. În toate aceste opinii, o formulare completă ar ocupa prea mult loc şi ar arăta că, în cazul unora, domeniul frumosului nu cuprinde doar operele de artă ; pe de altă parte, cititorul îşi va da singur seama că anumite restricţii există, de pildă că poliţia se exclude dintre lucrurile frumoase definite de opinia VIII.

A { I Este frumos ceea ce prezintă simpla trăsătură a Frumuseţii.
II Este frumos ceea ce are o formă dată.

B
- III Este frumos ceea ce imită natura.
- IV Este frumos ceea ce decurge din cercetarea izbutită a lumii înconjurătoare.
- V Este frumos ceea ce rezultă din creaţia geniului.
- VI Este frumos ceea ce dezvăluie (1) adevărul, (2) esenţa naturii, (3) idealul, (4) universalul, (5) tipicul.
- VII Este frumos ceea ce iluzionează.

C
- VIII Este frumos ceea ce conduce spre efecte sociale dorite.
- IX Este frumos ceea ce este o expresie.
- X Este frumos ceea ce place.
- XI Este frumos ceea ce trezeşte emoţii.
- XII Este frumos ceea ce favorizează o emoţie specifică.
- XIII Este frumos ceea ce implică procese empatice.
- XIV Este frumos ceea ce intensifică vitalitatea.
- XV Este frumos ceea ce apropie de personalităţi ieşite din comun.
- XVI Este frumos ceea ce naşte sinestezii [1].

Se va observa că fiecare dintre aceste definiţii ilustrează una sau mai multe relaţii definitorii fundamentale discutate în capitolul precedent. Astfel, definiţiile din Grupul C, cele de la X la XVI, sînt făcute în termenii efectelor obiectelor asupra conştiinţei ; în acelaşi mod sînt alcătuite şi definiţiile de tipul VII. Din Grupul A, prima — Tipul I — este un caz de simplă numire. Postulăm existenţa unei calităţi, Frumosul, o numim, şi încredinţăm eficacităţii magice a numelui identificarea acestuia cu un referent mitologic. Discutarea Frumosului în termenii calităţii intrinseci de frumos este, de fapt, un excelent exemplu de supravieţuire a superstiţiilor verbale primitive ; de asemenea, ilustrează riscurile pe care le presupune orice studiu necritic în sens simbolic. A doua definire, tipul II, prin Formă, este Spaţială sau Temporală după cum se aplică uneia sau alteia dintre arte.

[1] În *Bazele esteticii*, autorii, împreună cu James Wood (1921, ediţia a doua, 1926), furnizează o discuţie detailată a opiniilor definite astfel ; de asemenea, o enumerare a operelor celor mai recente, văzute în lumina clasificării de mai sus, poate fi găsită în *Encyclopædia Britannica*, ediţia a 13-a, volume noi, (1926), sub titlul „*Aesthetics*".

În orice ocazie, dacă se pare că sînt implicate orice alte relaţii, se va descoperi, la o examinare mai atentă, că punctul de pornire al definiţiei a fost schimbat frecvent, că de fapt a ajuns să fie psihologic, metamorfoză care se poate produce cu uşurinţă în acest domeniu, fără ca simbolurile să sufere vreo modificare imediat vizibilă. Drept exemplu izbitor al tranziţiei, fără nici un indiciu din partea simbolului, de la „obectiv" la „subiectiv", urmăriţi utilizarea cuvîntului „important" în critica literară şi de artă.

Toate definiţiile din Grupul B sînt mai mult sau mai puţin complexe.

Atît Imitaţia, (III), cît şi Investigarea (IV), definirea prin referire la trăsăturile mediului, sînt evident compuse din relaţii de cauzalitate, relaţii de similaritate şi relaţii volitive, Investigarea fiind de fapt o ilustrare fină a definirii complexe, ce se poate înţelege uşor în formă sintetică, dar este greu, dacă nu imposibil, de analizat. Totuşi, puţini vor avea tentaţia de a postula existenţa unei trăsături aparte, aceea de „obiect investigat", deşi asemenea mijloace constituie de obicei o penalizare pentru alegerea căilor scurtate, convenabile în construirea unui sistem de simbolizare.

Analizate, şi celelalte definiţii din Grupul B prezintă probleme de acest fel. Măsura în care definiţiile conţin explicaţii de tipul VIII, atitudinile mentale tipice convingerii (VI şi VII) şi aprobarea (VIII), le caracterizează în chip interesant şi ajută de asemenea la lămurirea tendinţei unor astfel de opinii de a explica lucrurile prin prisma psihologiei (Grupul C). Astfel, definiţia XVI tinde să absoarbă şi să înlocuiască definiţia VI; iar definiţia XV înlocuieşte uneori, într-o formă rafinată şi explicită, definiţia V. Aceste variaţii de referinţă, prezente chiar şi în definiţiile unor simboluri menite să controleze tocmai această inconstanţă, nu fac decît să reamintească importanţa covîrşitoare a celei de-a patra reguli [1] pentru toate comentariile. Valoarea unei teorii simbolice a definirii nu constă în garanţiile pe care le-ar oferi împotriva ambiguităţii ci, deoarece utilizăm simboluri, în

[1] Aici Richards se referă la Regulile simbolizării (şase la număr) descrise în Capitolul al V-lea, n.t.

înţelegerea celor ce se întîmplă ; de asemenea, în mijloacele furnizate pentru detectarea şi corectarea acelor rătăciri involuntare ale referinţei, care apar fără doar şi poate în orice expunere.

În cazul definiţiilor de mai sus, este clar că s-a ajuns la înseşi „punctele de plecare" (sinestezia, emoţia specifică, efectele sociale etc.) prin complicate procese de definire. Se va presupune, în scopul special al alcătuirii unor definiţii ale „frumosului", că aceste puncte de plecare utilizate pot fi acceptate, iar metodele prin care se poate obţine acest acord sînt aceleaşi ca în cazul „emoţiei", „plăcerii", sau chiar al „frumosului".

De asemenea, se poate porni de la aceste definiţii, sau de la una dintre ele, către definirea unor termeni înrudiţi (Urîtul, Plăcutul, Sublimul), sau relaţionaţi în vreun fel sau altul (Artă, Ornamentaţie estetică), în care cazuri punctele de plecare pot fi atît domeniile acum demarcate ale frumosului (spunem : estetica este studierea frumosului, sau : arta este încercarea declarată de a produce frumosul), cît şi punctele originale de plecare utilizate în definirea frumosului.

În unele cazuri, domeniile indicate de definiţiile de mai sus pot fi socotite coextensibile, de exemplu V şi XV ; în altele, se poate să se suprapună parţial, de exemplu X şi XIII ; sau să se respingă reciproc, condiţie neinclusă în lista noastră şi care într-adevăr nici n-ar putea fi inclusă în vreo posibilă discuţie. Prin cercetarea minuţioasă a referenţilor presupuşi de fiecare domeniu, se poate lămuri în problema coextensiunilor, suprapunerilor sau excluderii reciproce. De fapt, suprapunerile dintre domenii au şi pus în faţa ştiinţelor probleme empirice aparte. Astfel, de pildă, descoperim că obiectele frumoase definite ca Imitaţii ale naturii (III) coincid cu cele care iluzionează (VII) în anumite condiţii stricte, printre care şi condiţia ca nici unele şi nici altele să nu fie incluse printre obiectele definite de opinia IV. Cercetarea acestor corelaţii şi a condiţiilor de care depind ele este obiectul esteticii ca ştiinţă.

Avantajul unei forme gramaticale extensibile pentru definiţii constă în aceea că, definiţiile fiind astfel formulate, sim-

bolurile întrebuinţate au cele mai puţine şanse de a răpi claritatea chestiunilor discutate prin transformarea unor întrebări referitoare la fapte în enigme preocupate doar de îmbinarea locuţiunilor.

Toate domeniile atinse prin intermediul acestor abordări felurite pot fi cultivate, cele mai multe fiind asociate cu numele unor personalităţi.

Să presupunem, deci, că am selectat unul dintre aceste domenii şi că l-am cultivat cum am putut mai bine ; din ce motive va fi fost selectat acesta şi nu un altul ? Căci se pot face greşeli dacă abordăm subiectul cu spiritul unui vizitator la grădina zoologică, care, ştiind că toate vietăţile din cutare cuşti sînt reptile, le caută trăsătura comună ce le deosebeşte, ca grup, de peştii din acvariu. Intrăm de pildă la Burlington House şi, presupunînd că toate obiectele colecţiei sînt frumoase, încercăm în mod similar să stabilim o trăsătură comună tuturora. Dacă ne-am gîndi la felul în care au ajuns acolo, poate ne-ar săgeta nişte îndoieli serioase ; dar dacă perseverăm, în maniera multor esteticieni, putem chiar să facem să treacă drept plauzibil faptul că am descoperit o trăsătură comună de importanţă capitală.

Am văzut (pag. 124—125) cît de largi sînt terenurile pe care poate să hoinărească un cuvînt atît de respectabil cum este cuvîntul „bun" ; şi nu avem motive să credem că „frumos" va fi mai credincios unui anume nucleu de referinţă. De fapt, întotdeauna trebuie să avem în minte faptul că există un număr infinit de modalităţi în care un simbol poate căpăta întrebuinţări derivate ; orice similaritate, orice analogie poate constitui un motiv suficient pentru o extindere a „înţelesului", pentru o modificare semantică. Nu înseamnă că cele două sau mai multe simboluri în care se transformă simbolul iniţial (conf. pag. 91) vor prezenta referenţi ce au vreo trăsătură comună cu el, tot aşa cum, dacă mama vitregă şi nepoata unui individ au acelaşi nume, nu înseamnă că împărtăşesc pasiunea lui pentru curse sau că suferă, ca el, de gută.

Prin urmare, dacă pentru valoarea lor emoţională, cum se întîmplă de obicei, se folosesc în discuţie termeni ca Frumosul, se va ajunge în mod inevitabil la şi mai multe în-

curcături, cu excepţia cazurilor în care ne dăm de obicei seama că termenii astfel folosiţi nu sînt definibili, adică nu admit substituirea, din pricina absenţei unui cuvînt-stimul la fel de eficace. Astfel de întrebuinţări nedefinibile sînt, fără îndoială, cele care conduc adesea la presupunerea că există o calitate simplă — frumosul — (Definiţia I), care poartă vina dificultăţilor de exprimare ; acelaşi lucru a fost sugerat în capitolul anterior în cazul termenului „bun" (pag. 125). Pe de altă parte, dacă termenul Frumos se reţine în discuţie doar drept transcriere prescurtată, această practică nu se poate justifica, în unele dintre numeroasele definiţii pe care le-am extras, decît ca mijloc de a indica prin intermediul unui cuvînt cu putere că experienţei alese i se atribuie o mare însemnătate ; se mai poate justifica şi ca utilă prescurtare, fără pretenţii.

Pe lîngă faptul că furnizează un exemplu de verificare pentru orice tehnică a definirii, analiza frumosului este poate cea mai bună introducere în problema variatelor funcţii ale limbii. După cum se ştie, cei interesaţi de arte în modul cel mai direct au adesea tendinţa de a dezaproba abordarea ştiinţifică, pentru că ea ar diminua aprecierea. La o examinare atentă, se va vedea că această opinie este un simptom tipic al confuziei cu privire la uzurile limbii, confuzie atît de frecventă, încît recunoaşterea ei generală ar fi unul dintre cele mai însemnate rezultate ale unei ştiinţe a simbolurilor.

Dacă facem o comparaţie între cîteva observaţii critice referitoare la oricare dintre arte şi un număr egal de observaţii avînd de-a face, să zicem, cu fizica sau cu fiziologia, pînă şi la cei mai de seamă critici ne va uimi frecvenţa unor propoziţii imposibil de înţeles dacă le vom trata în acelaşi mod ca pe cele scrise de fiziologi. „Cuvintele frumoase sînt însăşi lumina aparte a minţii", spunea Longin. După Coleridge, „artistul trebuie să imite ceea ce este înlăuntrul lucrurilor, ceea ce se manifestă prin formă, ceea ce vorbeşte prin simboluri — spiritul naturii — *Naturgeist*". „Poezia", spune Bradley, „este un spirit. De unde vine nu ştim. Nu răspunde la rugăminţi, vorbeşte o altă limbă. Nu ne serveşte,

ne stăpînește." [1] Iar Mackail este și mai emfatic. „Substanță sau energie, avînd drept trăsătură esențială continuitatea, poezia reprezintă o mișcare articulată din punct de vedere istoric ; ea prezintă o serie de manifestări succesive integrate. Fiecare poet, de la Homer sau de la predecesorii lui pînă în zilele noastre, a fost într-o anume măsură sau la un moment dat, vocea mișcării și energiei poeziei ; poezia a devenit vizibilă, audibilă, s-a încarnat pentru moment în ființa poetului ; iar poemele sînt memoria acelei încarnări parțiale și tranzitorii... Poezia,... este nemuritoare." [2]

Doar cineva care s-a decis să-și piardă timpul va încerca pe-ndelete să interpreteze aceste observații în același fel în care ar interpreta un studiu al circulației sîngelui. Și totuși ar fi greșit să nu le considerăm demne de atenție. E limpede că pretind un alt mod de abordare. Fie că autorii lor erau conștienți de acest lucru, fie că nu, uzul cuvintelor exemplificat în aceste observații este complet diferit de uzul științific. Lucrurile ar fi și mai clare dacă am folosi în experiment fragmente de poezie. E cert însă că există un important uz comun al cuvintelor, diferit de cel științific, pe care îl vom denumi strict *simbolic*.

În limba comună expresiile n-au doar o singură funcție, ci un număr de funcții. În ultimul capitol vom clasifica aceste funcții în cinci grupuri ; aici este mai convenabilă o împărțire în numai două grupuri — uz *simbolic* și uz *emotiv*. Uzul simbolic al cuvintelor rezidă în *afirmație* ; înregistrarea, suportul, organizarea și comunicarea referințelor. Uzul emotiv este mai simplu, este acea întrebuințare în care cuvintele exprimă sau trezesc sentimente și atitudini. Poate e o întrebuințare mai primitivă. Dacă spunem : „Turnul Eiffel are înălțimea de 275 metri" facem o afirmație, folosim simboluri pentru a înregistra sau comunica o referință, iar simbolul folosit este adevărat sau fals într-un sens strict și se poate verifica teoretic. Dacă spunem : „Ura !" sau „Poezia este un spirit", sau „Omul este un vierme", nu facem afirmații,

[1] *Oxford Lectures on Poetry*, pag. 27.
[2] *Lectures on Poetry*, pag. XI, XIII.

nici chiar afirmaţii false ; este aproape sigur că întrebuinţăm cuvinte doar pentru a trezi anumite atitudini.

Se va vedea că fiecare dintre aceste funcţii contrarii prezintă două aspecte, cel al vorbitorului şi cel al ascultătorului. Funcţia simbolică include atît simbolizarea referinţei cît şi transmiterea ei ascultătorului, adică producerea unei referinţe similare în mintea ascultătorului. Funcţia emotivă include atît exprimarea emoţiilor, atitudinilor, stărilor de spirit, intenţiilor etc., aparţinînd vorbitorului, cît şi transmiterea lor, adică trezirea aceloraşi lucruri în ascultător. Deoarece nu există un verb convenabil care să cuprindă în sensul lui şi exprimarea acestor lucruri şi trezirea unora similare, vom folosi frecvent în cele ce urmează verbul a „evoca" pentru amîndouă laturile funcţiei emoţionale, fără nici un risc pentru înţelegere. Pe lîngă asta, în multe cazuri, limbajul emoţional este folosit de vorbitor nu atît pentru exprimarea unei emoţii, ci doar pentru că vrea să găsească un cuvînt care să-i evoce o emoţie dorită ; bineînţeles însă că vorbitorul nu este obligat să trăiască emoţia pe care doreşte să o evoce.

E drept că cel puţin la adulţii civilizaţi [1], în aproape toate uzurile limbii se include şi un element referenţial, şi este posibil întotdeauna să se deducă o referinţă, chiar şi numai una despre lucruri în general. Cele două funcţii de care ne ocupăm apar de obicei împreună, dar sînt, cu atît mai mult, distincte din principiu. Atîta vreme cît cuvintele sînt folosite emoţional, nu se poate ivi nici o problemă legată de adevărul lor în sens strict. Fără îndoială că, indirect, adevărul este adesea implicat în acest sens strict. Bună parte din poezie constă din afirmaţii, aranjamente de simboluri capabile de a fi adevărate sau false, folosite nu atît de dragul

[1] Măcar în scopuri educative, e bine să se observe că potrivit unor autorităţi, „nouăzeci şi nouă la sută din cuvintele folosite în conversaţie de un copil mic nu au nici un sens pentru el, în afara cazului în care îi plac, ca expresie a atenţiei ce i se dă". În plus, înainte de a împlini şase sau şapte ani, copiii „nu pot concepe un sens dacă nu-l experimentează prin simboluri perceptuale, prin cuvinte sau prin altceva... De aici dorinţa naturală a copilului de a vorbi şi de a i se vorbi atunci cînd i se cere să stea cuminte măcar cîteva minute (W. E. Urwick — *The Child's Mind*, pag. 95, 102).

adevărului sau falsității lor, cît pentru atitudinile pe care le va evoca acceptarea lor. În acest scop, din fericire, se întîmplă, sau mai bine zis, e de datoria poetului să facă să se întîmple, că adevărul sau falsul lor nu decide în nici un fel în privința acceptării. Dacă atitudinea sau sentimentul este evocat, cea mai importantă funcție a limbajului de acest fel este îndeplinită și, orice funcție simbolică ar mai avea cuvintele, aceasta ar fi doar instrumentală și subsidiară funcției evocative.

Această subtilă întrețesere a celor două funcții este motivul principal al lipsei de unanimitate în recunoașterea diferenței dintre ele. Cea mai limpede probă în privința tipului de întrebuințare a cuvintelor — esențial simbolică sau esențial emoțională — este întrebarea: „Considerat în cel mai obișnuit sens științific, acest lucru este oare adevărat sau fals?" Dacă întrebarea este oportună, atunci utilizarea este simbolică; dacă în mod limpede nu are de-a face cu problema, atunci avem o exprimare emoțională.

În aplicarea acestui test, trebuie totuși să ocolim două primejdii. Sînt oameni care, deși folosesc limbajul evocativ, nu îi concep rațional existența și consideră că întrebarea e oportună în absolut toate cazurile. Din acest motiv, mult mai mulți decît s-ar crede nu pot citi o poezie. Cealaltă primejdie este mai importantă. Corespunzătoare într-o oarecare măsură sensului strict de adevăr sau de fals aplicat afirmațiilor simbolice (Adevărat^{S}), există sensuri de adevăr sau de fals care se aplică propozițiilor emoționale (Adevărat^{E}). Adeseori, criticii folosesc sensul „Adevărat^{E}" cu privire la operele de artă, unde același lucru s-ar putea spune prin cuvîntul „convingător", în anumite cazuri, „sincer" în altele, „frumos" în altele, și așa mai departe. Iar acest lucru este făcut de obicei fără conștiința că Adevărat^{S} (adevărat la modul simbolic) și Adevărat^{E} (adevărat la modul emoțional) sînt simboluri deosebite. Mai există și o întrebuințare pur evocativă a cuvîntului Adevărat — pentru trezirea atitudinii de acceptare sau de admirație; precum și o întrebuințare pur evocativă a cuvîntului Fals — pentru stîrnirea unor atitudini de neîncredere sau de dezaprobare. Folosite astfel, aceste cuvinte

— pentru că sînt evocative — nu pot, decît poate accidental, să fie înlocuite cu altele ; lucru care explică obişnuita şovăială de a renunţa la el cînd este recunoscut inconvenientul de a avea deopotrivă în uz simboluri atît de similare ca aspect cum sînt Adevărat^{S} şi Adevărat^{B}. În general, această afecţiune pentru un cuvînt, chiar dacă admitem că e ambiguu, trăsătură extrem de comună a discuţiilor, se datorează în cele mai multe cazuri mai degrabă eficienţei sale emoţionale decît vreunei reale dificultăţi de a găsi simboluri înlocuitoare ce ar suporta aceleaşi referinţe. Totuşi, acesta nu e întotdeauna unicul motiv, după cum vom vedea cînd vom analiza în ultimul capitol condiţia dependenţei de cuvinte.

Această deosebire de funcţie la cuvintele suport sau vehicol pentru referinţe şi la cuvintele expresie sau stimul pentru atitudini a început să primească în ultimii ani mai multă atenţie, în cea mai mare parte dintr-un punct de vedere strict gramatical. Caracteristică lingviştilor, neglijarea efectelor procedurii lingvistice adoptate asupra altor activităţi a privat, totuşi, studiile, de bună parte din valoare. G. von der Gabalenz de pildă, deşi declară că „limbajul serveşte omului nu numai pentru exprimarea unor lucruri, ci şi pentru exprimarea propriului eu" nu dă deloc impresia că s-ar fi gîndit ce urmări de extremă însemnătate are această întrepătrundere a funcţiilor pentru teoria şi pentru forma limbajului. Şi, ca să numim cea mai recentă lucrare pe această temă, Vendryes, în capitolul despre limbajul afectiv, acordă la fel de multă atenţie punctului de vedere gramatical. „Elementul logic şi elementul afectiv", spune el, „se amestecă în mod constant în limbaj. Cu excepţia limbajelor tehnice, mai cu seamă a limbajelor ştiinţifice, care prin definiţie sînt în afara vieţii, exprimarea unei idei nu e niciodată lipsită de o nuanţă afectivă." „Aceste afecte nu prezintă interes pentru lingvist decît dacă sînt exprimate prin mijloace lingvistice. Dar în general ele rămîn exterioare limbajului ; sînt ca un abur ce pluteşte deasupra vorbelor care exprimă gîndul, fără să le schimbe forma gramaticală" etc. După el, lingvistul nu e influenţat de latura afectivă a limbajului decît în două moduri principale : mai întîi prin efectul asupra ordinii cuvintelor, în al doilea rînd prin felul în care determină alege-

rea vocabularului. Multe cuvinte sînt folosite sau părăsite din motive afective. „Instabilitatea gramaticală se explică în mare parte prin influența afectivității. Idealul logic al unei gramatici ar fi acela de a avea o expresie pentru fiecare funcție și o singură funcție pentru fiecare expresie. Pentru a fi atins, idealul acesta presupune un limbaj la fel de stabil ca algebra, în care, odată stabilită, o formulă nu se mai schimbă oricare ar fi operațiile în care e folosită. Dar expresiile nu sînt formule algebrice. Afectivitatea învăluie și colorează întotdeauna expresia logică a gîndului. Nicicînd nu repetăm aceeași expresie ; niciodată nu folosim de două ori același cuvînt cu aceeași valoare ; nu există vreodată două fapte lingvistice absolut identice. Asta se datorește împrejurărilor ce ne modifică fără încetare afectivitatea." [1]

Poate că nu e cinstit să le cerem lingviștilor să dea atenție și aspectelor mai largi ale limbajului. Au ei problemele lor, dificile și complicate, care le fură toată atenția. Totuși, ne-am fi așteptat ca o carte care l-a făcut pe Couturat să renunțe la proiectatul său *Manual de logică a limbii* să ne ofere un studiu mai aprofundat. Rămîne încă valabil că lingviști — printre care Vendryes este de notorietate — există pe toate drumurile, în timp ce cercetători ai teoriei limbii nu se prea găsesc [2].

Recent s-a încercat abordarea speculativă a acestei dualități a funcțiilor simbolice și evocative și din unghiul filozofic, sub diferite deghizamente. Sînt unii termeni renumiți prin capacitatea lor de a întuneca sensul unei conversații : Intuiție, Intelect, Emoție, Libertate, Logică, Iminență. În general, orice termen sau expresie — „elan vital", „analiză pur logică" etc. — care ar putea să fie folosită ori ca drapel [3] ori ca

[1] *Le Langage* (1922), pag. 163, 165, 182, E. T., *Language* (1924), partea II, cap. IV.

[2] Poate cu excepția profesorului Delacroix care în lucrarea sa *Le Langage et la Pensée* (1924) consacră un spațiu considerabil acestui subiect, însă tratează funcția emoțională într-un spirit pur academic, fără să acorde efectelor ei profunde mai multă atenție decît îi dădea pozitivismul logic (cf. Carnap, *The Logical Syntax of Language*, 1937).

[3] Cf. dictumului lui Nietzsche : „Cuvintele referitoare la valoare sînt doar drapele plantate pe locurile unde s-a descoperit o nouă fericire — un nou sentiment".

măciucă, ori ca amîndouă, necesită, dacă vrem ca folosirea ei să nu fie nocivă, o constantă și conștiincioasă înțelegere a acestor funcții ale limbajului. E inutil să încercăm să ne sterilizăm instrumentele dacă nu studiem bacteriile. Nici matematica nu este scutită, ca întreg, de complicații afective ; s-ar părea că unele părți sînt scutite, dar ușurința cu care matematicienii devin mistici cînd consideră fundamentele matematicii arată cum stau de fapt lucrurile : „Chiar dacă n-ar exista nici un fel de lucruri, tot ar mai exista divizibilitatea prin 107".

Unul dintre cele mai cunoscute comentarii deghizate asupra funcției emoționale a limbajului este cel referitor la teoria lui Bergson despre natura cunoașterii. Citățm dintr-o recentă expunere : „Rostul filozofiei, după Bergson, nu este acela de a explica realitatea, ci de-a o cunoaște. Pentru asta se cere un alt fel de efort intelectual. În loc să îmbogățească cunoașterea, analiza și clasificarea o micșorează" [1]. După cum spune însuși Bergson : „Din infinitul cunoștințelor virtuale am selectat, pentru a transforma în cunoaștere propriu-zisă, numai ceea ce interesează acțiunea noastră asupra lucrurilor ; am neglijat restul" [2]. Și iarăși din expunerea de mai sus : „Mentalitatea cerută de explicarea faptelor se opune celei cerute de cunoașterea lor. Din punctul de vedere al simplei cunoașteri, toate faptele sînt la fel de importante și nu ne putem permite să facem deosebiri între ele, dar în explicație unele fapte sînt cu mult mai importante decît altele. Cînd dorim să explicăm deci, și nu să cunoaștem, avem tendința de a ne concentra atenția asupra acestor fapte importante practic și de a le desconsidera pe celelalte" [3].

Procesele explicației, așa cum sînt descrise de Bergson, seamănă aproape leit cu ceea ce am denumit referință în cazul în care explicația este sprijinită de teoria simbolului. Totuși, datorită modului său particular de a considera memoria, Bergson nu este capabil să se servească de fenomenele mnemice, lucru esențial, după cum am văzut, în evitarea

[1] K. Stephen, *The Misuse of Mind*, pag. 19.
[2] Bergson, *La Perception du Changement*, pag. 12.
[3] K. Stephen, op. cit., pag. 22.

misticismului, chiar dacă e vorba numai de un misticism privitor la acest gen de „cunoaștere".

Celălalt fel de cunoaștere, „cunoașterea virtuală", cunoașterea ca „durată creatoare", singurul fel de cunoaștere a „realității realmente reale" pe care o vor accepta bergsoniștii, este, din cauza modului său de prezentare, inevitabil mistică. Nu numai pentru că orice descriere a ei îl implică cu necesitate pe autor într-o autocontrazicere — după cum am văzut, orice respingere a mașinăriei simbolice ortodoxe are această consecință [1] — ci și pentru că pretinde un act inițial de credință în existența unei vaste lumi a „cunoașterii virtuale", care de fapt nu este cunoscută. Cu toate acestea, cei care nu cred în așa ceva, ci doar urmează sfatul bergsoniștilor de a neglija termenii propriu-ziși din descrierile date acestui fel de cunoaștere și de a înlocui actul de credință cu unul de „sinteză", pot fi lesne convinși că înțeleg ce înseamnă „cunoaștere virtuală", ba mai mult, că o și posedă.

Am arătat mai înainte (pag. 81) că, în sensul referinței, cunoașterea este o chestiune cît se poate de indirectă, și am sugerat că, deși adesea ne *simțim* incapabili de a accepta că raportul nostru cu realitatea nu este nici direct, nici complet, ci dimpotrivă, incomplet și schematic, împotrivirea ne-ar fi mai mică dacă am lua în considerație contactele non-cognitive pe care le avem. Și acestea sînt în cea mai mare parte indirecte, dar ele pot fi mult mai complete. Cu cît devine mai clară și mai distinctă referința, cu atît este mai slabă — relatată la referințe mai nerafinate dar mai asemănătoare — legătura cu lucrul la care ne referim și, tot pe atît este mai specializat și mai realizat contextul implicat. Putem fi de acord cu tot ce are de spus Bergson despre tendința atenției precise, analitice, disociative, de a ne micșora legătura cu lucrul de care ne ocupăm. Bergson a accentuat din plin și rolul limbajului în întărirea și exagerarea acestei tendințe. Dacă ne gîndim din întîmplare la iepuri, contextul implicat poate să aibă o nemaipomenită complexitate, deoarece intră în acțiune o parte însemnată a experienței trecute datorite

[1] K. Stephen scrie cu multă luciditate despre asta. Cf. op. cit., în special pag. 57—61.

acestor animale. Gîndindu-ne la aceleași animale în termeni disociativi, considerîndu-le „un fel de căprioare mai mici", contextul se specializează și nu mai sînt implicate decît acele trăsături ale iepurilor pe care le au și membrii clasei căprioarelor. Celelalte trăsături *nu se pierd*, dar putem fi de acord că ele au o puternică tendință de a se șterge, iar dacă vom încerca distincții mai delicate, preferabil ar fi să le omitem cu totul.

La extrema cea mai îndepărtată de atenția analitică și de cea abstractă a conștientizării nu avem una, ci mai multe stări posibile de care ține experiența respectivă, în funcție de felul și de mărimea contextelor. Starea poate fi destul de simplă, ca atunci cînd sîntem angajați într-o activitate obișnuită de *percepție*, aruncatul cu zarul de pildă ; sau poate fi predominant emoțională ; ca atunci cînd, fugind din fața unui șir de motociclete gata să ne calce, putem trăi din nou simplele zvîcniri ale experienței pure, necomplicate. Dar unele dintre aceste faze concrete, directe, neintelectualizate, ale vieții noastre sînt de o complexitate și bogăție pe care nu o poate egala nici o activitate intelectuală. Printre acestea figurează mai cu seamă experiențele estetice. Mulți dintre cei la care au audiență atît recomandarea lui Bergson de a simți iminența, cît și insistența lui asupra comorilor ce îi așteaptă pe cei ce-o recîștigă, vor admite că asta se întîmplă deoarece lor li se pare că Bergson descrie ceea ce se întîmplă cînd trec și ei prin unele experiențe izbutite de contemplare artistică. Nu putem intra aici în amănuntele celor presupuse, din unghiul psihologiei mai mult sau mai puțin convenționale, în aceste stări de sinestezie. [1] Ceea ce este totuși indiscutabil din această perspectivă, este faptul că stările cele mai însemnate își trag valoarea din modalitatea aparte în care sînt puse în mișcare impulsurile formate de experiențele trecute ale celui ce contemplă, impulsurile care reprezintă acele experiențe trecute.

Astfel, într-un sens destul de precis, deși imposibil de formulat mai simplu, stările de contemplație estetică își datoresc plinătatea și bogăția acțiunii memoriei ; nu unei memorii

[1] Cei care doresc să aprofundeze această problemă pot să studieze *Bazele esteticii* din care am citat mai sus.

înguste şi specializate, cum cere referinţa, ci unei memorii cu o acţiune mai liberă, îndreptată spre lărgirea şi amplificarea sensibilităţii. În asemenea condiţii sîntem deschişi unei stimulări mai difuze şi mai eterogene, căci sînt îndepărtate inhibiţiile ce ne limitează de obicei reacţiile.

Datorită în parte unor anumite trăsături intuite ale acestor stări descrise, datorită unui simţămînt de destindere şi de satisfacţie asemănător destinderii simţite după un efort intelectual încununat de succes, dar care are altă proveniență, cît şi din alte motive, nu este surprinzător faptul că aceste stări sînt adesea descrise drept stări de cunoaştere. Preocupat de un subiect de care se simte profund atras, filozoful va fi aproape irezistibil tentat să folosească toate cuvintele înzestrate cu darul de a atrage atenţia şi a trezi convingerea că subiectul respectiv este de toată însemnătatea. Astfel, orice stare de spirit care interesează profund pe cineva are şansa să fie numită „cunoaştere", căci în psihologie nici un alt cuvînt nu are virtuţi mai evocatoare decît acesta. Dacă această stare de spirit se deosebeşte serios de cele numite în mod curent astfel, noua „cunoaştere" va fi opusă celei vechi şi lăudată pentru caracterul ei superior, va fi considerată mai reală, esenţială. Aceste raiduri periodice prin estetică au fost destul de obişnuite în istoria filozofiei. Exemplul cel mai elocvent, Kant şi încercarea de a anexa estetica la Idealism, nu se situează prea departe în trecut.

Prin urmare, e rezonabil să credem că, atunci cînd sînt eliminate pseudo-problemele datorate vocabularelor încîlcite şi cînd este înlăturată şi promisiunea iluzorie a unui nou rai pe pămînt, susţinută destul de neconvingător de bergsonişti, se va vedea că opoziţia dintre intuiţie şi intelect poate fi desfiinţată, dacă se ajunge la un acord asupra funcţiei duale — simbolică şi emoţională — a cuvîntului „cunoaştere". A nega faptul că o „cunoaştere virtuală" înseamnă în sens simbolic cunoaştere nu înseamnă a vorbi în termeni insultători despre starea numită astfel (conform opiniei susţinute aici, aceasta ar fi o stare sau un complex de stări, caracterizate mai cu seamă de reacţii libere la stimulare). Înseamnă doar a aplica o regulă pe care o vor susţine toţi cei conştienţi de

funcţiile limbajului, şi anume că în discuţie, acolo unde este presupusă prioritatea considerentelor simbolice asupra tuturor celorlalte, avantajele evocatoare ale unor termeni nu pot fi exploatate decît dacă există siguranţa că de aici nu poate rezulta nici o pagubă.

Dar e nevoie de o conştiinţă mai generală a naturii celor două funcţii dacă vrem să le sustragem interferenţei şi, mai cu seamă, trebuie scoase toate măştile verbale pe care fiecare funcţie, pe rînd, le foloseşte pentru a fi luată drept cealaltă. Ar trebui să fie imposibil să se pretindă că vreo afirmaţie ştiinţifică poate da o mai profundă sau mai însufleţitoare „viziune a realităţii" decît alta. Nu poate fi decît mai generală sau mai utilă, nimic altceva. Pe de altă parte, ar trebui să fie imposibil să se vorbească despre poezie sau despre religie ca şi cum acestea ar fi capabile să ofere „cunoştinţe", mai cu seamă că termenul „cunoaştere", atît de exploatat de ambele părţi, uzat fiind, nu prea mai poate fi util. Un poem — sau o religie, deşi religiile au exploatat atît de hotărît confuzia dintre funcţiile discutate acum şi depind atît de mult de ea, încît au devenit adevăratele ei excrescenţe patologice — n-are de-a face cu referinţele limitate şi directe. El nu ne spune, ori n-ar trebui să ne spună nimic. Are o altă funcţie, la fel de însemnată şi cu mult mai vitală — aceea de a utiliza un termen evocativ în legătură cu un material evocativ. Poemul nu face, sau n-ar trebui să facă altceva decît să provoace o atitudine „potrivită" [1] faţă de experienţă. Dar cuvinte ca „potrivit", „cuvenit" sau „corect" sînt reci, nu au, sau au foarte puţină putere evocativă. De aceea, cei ce ţin foarte mult la poezie şi care-i înţeleg atît cît se poate valoarea

[1] În loc de „potrivită" am putea spune „valoroasă". Dar folosim termenul „potrivit" deoarece valoarea unei atitudini depinde pe de o parte de alte atitudini posibile, şi pe de altă parte de măsura în care lasă deschisă posibilitatea manifestării altor atitudini în alte împrejurări; totuşi, el nu va implica vreun cod mai strict al atitudinilor cuvenite ce trebuie adoptate în toate ocaziile. Termenul „atitudine" ar trebui înţeles în tot acest context într-un sens mai larg, cuprinzînd căile prin care sînt pregătite de acţiune impulsurile; incluzînd şi acele îmbinări particulare, din care rezultă vreo acţiune manifestă, numite adeseori „stări de spirit estetice" sau „emoţii estetice".

centrală, crucială, tind să refuze un asemenea limbaj, considerîndu-l nedemn de subiect. Şi din punctul de vedere al evocării sînt justificaţi. Dar odată cu separarea cuvenită a acestor funcţii, va fi limpede că scopul în care sînt utilizaţi aceşti termeni, şi anume acela de a formula strict simbolic funcţia poeziei — care din mai multe motive [1] este forma supremă a limbajului emoţional — nu poate să fie în conflict cu aprecierea poetică sau evocativă a poeziei, care interesează poeţii ca poeţi.

În plus, exersarea uneia dintre funcţii nu se va interfera în nici un fel cu exersarea celeilalte *dacă funcţiile nu sînt confundate.* Pe cît este de regretabilă, pe atît e de inutilă existenţa celor iritaţi de ştiinţă pentru că iubesc poezia („Orice ar fi soarele, cu siguranţă nu e o sferă de gaze ce ard !" strigă D. H. Lawrence), sau a savanţilor complet imuni la influenţele civilizaţiei. Aşa cum ştiinţa se eliberează de concepţia emoţională asupra lumii şi fizica modernă devine o temă faţă de care atitudinile par ceva *de trop,* tot astfel poezia pare să se reîntoarcă la condiţiile măreţiei sale, abandonînd obsesia cunoaşterii şi a adevărului simbolic. Nu este necesar să ştim ce sînt lucrurile pentru a lua atitudini potrivite faţă de ele, iar particularitatea atitudinilor celor mai măreţe pe care le poate insufla arta este tocmai amploarea lor. Descrierea şi ordonarea unor asemenea atitudini este rostul esteticii. Evaluarea lor, inutil să o mai spunem, trebuie să se sprijine în cele din urmă pe opiniile celor cu adevărat potriviţi să fie judecători, a celor care şi-au cîştigat acest drept prin registrul şi fineţea experienţelor trăite şi prin eliberarea lor de preocupări meschine.

[1] Cf. Cap. X, pag. 239—240 infra ; şi cărţii *Principii ale criticii literare,* cap. XXII—XXXV.

INDEX*

Acceptare, 256, 264.
Addison, 26.
Adevăr, (adevărat), 97, 100, 131, 133, 214.
„Adevăr", definiţii, 255.
Afect, 98, 106, 136, 264.
„Afectiv", definire, 254.
Alegere estetică, 28, 34.
Ambiguitate, 200, 218, 245.
„Apetenţe", definire, 64.
Aristotel, 26, 82, 85, 120, 194, 235, 245.
Armonie, 155.
Arnold, Matthew — 26, 75, 84.
„Atitudine", definire, 119.

Bacon, 80.
Barrie, 228.
Baudelaire, 204.
Bell, Clive — 34, 36, 86, 158.
Bentham, 64.
Blackmore, 228.
Blake, 91, 189, 203, 207.
Boccaccio, 80.
Boehme, 189.
Boileau, 26, 81.
Bosanquet, 31.
Bradley, 36, 87, 260.
Brentano, 56.
Bridges, 263.
Bucurie, 49, 68.
Bun, ca idee nedefinibilă, 55.
„Bun", definire, 73.
Bunyan, 204.
Burns, 258.
Burroughs, 223.
Byron, 88, 145, 258.

Calderon, 80.
Carlyle, 26, 244.
Cenestezie, 103, 106.
Cervantes, 256.
Cézanne, 150.
Chaucer, 80, 119.
Cinematograful, 53, 196, 223.
Cogniţie, 98, 99, 130—131.
Coleridge, 26, 48, 88, 105, 143, 145, 184, 186, 217, 219, 232, 235, 246.
Collins, 144.
Compararea experienţelor, 28, 50, 58—59, 102, 128, 200.
Comunicare, 34, 43, 90, 174, 176, 181, 188, 193, 200, 211, 215, 238, 245.
„Comunicare", definire, 174.
Conaţie, 63—64, 98, 100, 116.
Conştienţă, 44, 96, 98, 103, 116, 137, 221.
„Convingere", definiţii, 263.
Convingeri, 173, 249, 252—253, 259, 261.
Cory, 213.
Cowper — 213.
Critic, (atribute ale unui), 75, 226.

* Indexul se referă la volumul PRINCIPII ALE CRITICII LITERARE

Critica drept ocupaţie de lux, 75, 226.
Croce, 35, 45, 244.
Crookshank, 185.
Culoare, 107, 143, 154, 165, 188.
„Cunoaştere", definire, 98.

Dante, 79, 80, 88, 139, 215.
Defoe, 204, 256.
Delacroix, 158, 159.
De la Mare, 191.
Dell, 223.
Desuetudine, 214.
Dickens, 204.
Dificultatea comunicării, 174, 175.
Donne, 204, 239.
Dorinţă, 58, 62, 64, 71, 97, 100, 104, 173, 245.
Dryden, 75, 81, 177.

Echilibru, 240.
Educaţie, 53, 62, 79—80, 221.
Eliot, T. S. 191, 212.
„Emoţie", definire, 108.
Emoţie estetică, 31, 34, 159.
Empatie, 26, 34, 116.
Epstein, 162.
„Estetic", definiţie, 32, 34, 238.

Falstaff, 237.
Fechner, 27.
„Figurativul", 149, 158, 159, 163, 168.
Flaubert, 51, 203.
France, Anatole, 213.
Frumosul ca termen afectiv, 40, 252.
„Frumosul", definiţii, 38, 45, 237.
Frumosul drept Calitate, 37, 38, 59, 78, 85, 159, 163, 181, 237, 252.
Fry, 181.

Gainsborough, 154.
Gardner, 254.
Geniu şi instabilitate, 74, 75, 76.
Gibbon, 231.
Giotto, 39, 159.
Gîndire, 97.
Goethe, 79, 246.
Goldsmith, 213.
Goya, 159.
Greşeala „proiectării", 39.
Groos, 116, 224.
Gurney, 168, 270.
Gustul popular, 53, 195, 204—205.

Haldane, 92.
Hardy, 121, 134, 135, 191.
Havelock, Ellis, 224.
H. D.[1] 193.
Head, 179.
Hogarth, 159.
Horaţiu, 26, 81.

Idealism, 31, 94, 186.
Idei, 196.

[1] H. D. sînt iniţialele cu care a semnat poeta Hilda Doolittle (1886—1961).

Imaginaţie, definiţii, 186—187, 230.
Imagini, 109, 113, 115, 123, 146. 151, 153, 161.
Impersonalitate, 32, 34, 35, 44, 45, 89—90, 118, 148, 176, 238, 240.
„Important", definire, 67.
„Impuls", definire, 96.
Incompatibilitate, directă, indirectă, definire, 63.
Integralitate, 184, 233, 262, 272,
Intelect, *v.* Emoţie, 94—95, 106, 131, 136, 159, 196, 247, 249, 253, 260, 263, 271.
Inteligenţă, 118.
Introspecţie, 58, 86, 96, 119 131, 250, 264.
Intuiţie, 107.
Ironie, 148, 203, 237, 239.

Înţelept, 130, 271.

James, H. 204, 206.
Joc, 224.
Johnson, 41, 227.

Kant, 30, 33.
Keats, 140, 146, 199, 207, 239. 256.
Koffka, 112.
Köhler, 115.

Lagerlöf, Selma, 227.
Lamb, 217.
Landor, 139, 204, 239.
Lawrence, 254.
Lee, Vernon, 26, 32, 34, 116.
Lessing, 128, 150.
Limbaj afectiv, 37, 94, 136, 147—148, 196, 218, 230, 247, 251, 254, 256, 260, 270.
Lipps, 116.
Locke, W. J., 228.
Longfellow, 213.
Longin, 26, 53, 128.

Mackail, 37, 260
Marvell, 239.
Materialism, 94.
Memorie, 111, 176.
Meredith, 129, 227.
Metaforă, 231.
Metru, 142.
Meynell, 88, 89.
Milton, 47, 80, 144, 145, 147, 204, 209.
Misticism, 241, 244, 268.
Mişcare imagistică, 115—116.
Moore, G. E., 55.
Moore, George, 51,
Moralitate, 51, 67, 71, 76, 80, 84, 222, 225, 228, 272.
Murry, J. M., 247.

Necesitate, 171, 259—260.
Nietzsche, 189.

Onomatopee, 133, 147.

Papini, 244.
Parodie, 237.
Pater, 85, 137, 244, 256.
Peacock, 239.
Picasso, 159.
Piéron, 94.
Plaisir-passion, 104.

Plasticitate, 59, 72, 76, 118, 137, 180, 228—229, 234, 238.
Platon, 84.
Plăcere, 64, 83, 101, 192, 198, 225.
Poe, 213.
Pope, 121, 183, 206.
Populaţie, 53, 72.
Profunzimea comunicării, 175.
Psihanaliză, 43, 46, 62, 74, 94, 182, 266.
Publicitate, 197.

Rabelais, 88.
Rafael, 159.
Rapin, 81.
Reacţii convenţionale comune, 196.
Referinţă, 97, 99—100, 107—108, 130, 250, 254, 266.
„Referinţă", definire, 130—131,
Reguli ale criticii, 145, 157, 237.
Rembrandt, 159.
Reynolds, 154.
Ribot, 104.
Rimă, 142, 143.
Ritm, 138, 164, 170.
Rodin, 162.
Romains, J. 92, 146.
Rossetti, 198.
Rubens, 159.
Ruskin, 49, 85, 138.
Russell, 59, 227.
Rymer, 246, 257.

Saintsbury, 142.
„Satisfacţie", definire, 68.
Scepticism, 95, 266.
Schelling, 232.
Scott, Walter, 239.
Scott, W, B., 147.
Semne, 100, 105, 108, 132, 151, 154, 163, 165.
Semon, 112.
Senzaţie, 78, 101, 235.
Shakespeare, 44, 80, 140, 147, 177, 198, 202, 204, 207, 221, 222, 236, 256, 257, 259, 264, 268.
Shelley, 43, 80, 81, 91, 144, 207, 208, 213, 230, 239, 260, 265.
Signac, 158.
Sinceritate, 181, 184, 258.
Snobism, 211.
Spencer, 224.
Stare sau modalitate estetică, 32, 86, 90, 187, 237.
Stendhal, 204.
Stimul, 96.
Swift, 88, 204.
Swinburne, 121, 134, 135, 239.

Ştiinţă, 85, 225, 252.

„Tehnic", definire, 41.
Telepatie, 173.
Tennyson, 39, 41, 213, 239.
Thomas, Havard, 164.
Tolstoi, 30, 53, 77, 181.
Tragedia, 82, 105, 120, 202, 235, 245.
Transferul perceperilor, 227.

Urban, 63.
Utilitarismul, 64.

Valoarea ca noţiune nedefinibilă, 55, 85.
„Valoarea", definire, 63, 64.
Valoarea, specific estetică, 35, 88, 224, 238.
Veghe, 179, 198, 237.
Verosimilitate, 257.
Voltaire, 88, 203, 237.
Vrere, 64, 99, 117.
Wagner, 79.
Whistler, 84, 85.
Whitman, 135, 206, 267.
Wilcox, 195, 199, 223.
Wordsworth, 26, 82, 88, 105, 137, 183, 200, 241—242, 246, 261.
Yeats, 145, 191, 254.

CUPRINS

— *I. A. Richards și înnoirea criticii literare* . 5

— *Prefață* . . . 21

I. Haosul teoriilor criticii 25
II. Fantomatica stare de spirit estetică . 30
III. Limbajul criticii 37
IV. Comunicarea și artistul 43
V. Interesul criticilor pentru valoare . . 51
VI. Valoarea ca idee supremă 55
VII. O teorie psihologică a valorii . . . 61
VIII. Arta și morala 73
IX. Erori existente și posibile 77
X. Poezie pentru poezie 84
XI. Schiță pentru o psihologie 92
XII. Plăcerea 101
XIII. Emoție și cenestezie 106
XIV. Memoria 111
XV. Atitudini 115
XVI. Analiza unei poezii 121
XVII. Ritm și metru 138
XVIII. Despre modul de a privi un tablou . 149
XIX. Sculptura și construcția formei . . 161
XX. Impasul teoriei muzicii 167
XXI. O teorie a comunicării 172
XXII. Caracterul valorizabil al experienței poetului 176
XXIII. Teoria tolstoiană a contagiunii . . 181
XXIV. Normalitatea artistului 185
XXV. Poezie proastă 193

XXVI. Judecată și lecturi divergente . . . 200
XXVII. Praguri ale reacției și orizontul audienței 204
XXVIII. Aluzivitatea poeziei moderne . . . 208
XXIX. Criteriul permanenței 213
XXX. Definiția poeziei 216
XXXI. Artă, joc și civilizație 221
XXXII. Imaginația 230
XXXIII. Teorii despre adevăr și despre revelație 243
XXXIV. Cele două funcții ale limbajului . . 249
XXXV. Poezia și convingerile 259
Anexa A — Despre valoare 273
Anexa B — Poezia lui T. S. Eliot . . 275

Din **ÎNȚELESUL ÎNȚELESULUI** . . . 281

II. Puterea cuvintelor 283
VII. Înțelesul frumosului 306

Index 326

p. 96 r. 15 în loc de: *răm̂n* se va citi *răm̂ine.*
p. 139 citatul complet este: „Cînd îl zări, își întinse fără grabă labele, căscă botul, ochii i se *rotunjiră satisfăcuți și somnoroși; păreau, spunea el, niște grote scufundate* în mare tulburi-verzui, nesfîrșit de adînci, înfricoșători, însă totodată blînzi și odihnitori."
p. 312 r. 27 în loc de: se poate lămuri *în* problema se va citi se poate lămuri problema.

În curînd

în librării

*** — POEZIA EGIPTULUI FARAONIC

...Așa cum s-a remarcat de mult, nici un popor din antichitate nu a fost atît de cuprins de „patima" scrisului, ca vechii egipteni.

...Cele mai vechi texte literare care ni s-au păstrat sînt așa-zisele *Texte ale Piramidelor,* versiunile cele mai vechi ale acestora fiind găsite gravate pe pereții lăuntrici ai piramidelor construite de faraonii din dinastiile a V-a și a VI-a. Aceste inscripții, în cea mai mare parte foarte vechi, se referă exclusiv la soarta după moarte a faraonilor și reprezintă descîntece și vrăji grație cărora faraonul va putea deveni un zeu nemuritor. Ulterior, aceste formule magice au fost preluate și de nobili, care în timpul dinastiilor a IX-a și a XI-a au pus să se scrie multe din aceste texte primitive magice în interiorul sicrielor mari de lemn în care erau înmormîntați. Acestea sînt *Textele Sarcofagelor* care cuprind și ele descîntece și formule magice pentru a-l feri pe răposat pe lumea cealaltă de foame, de sete, de numeroase primejdii de acolo, dar și spre a obține bucurii, fericire și nenumărate plăceri, după moarte.

Alte texte din aceeași sursă și de același gen constituie nucleul unei colecții de scrieri pe care egiptologii au numit-o *Cartea morților.* Aceasta este o reunire de texte eterogene cuprinzînd descîntece, farmece, formule magice dar și imnuri către Osiris și Ra, care aveau ca scop să ferească pe răposat de o soartă rea pe lumea cealaltă și să-i asigure fericirea și nemurirea. Această *Carte a morților* era așezată în mormintele egiptenilor cu stare, pentru ca răposatul, sau mai exact *ka*-ul (sufletul) său să rostească aceste vrăji și descîntece după moarte, spre a obține astfel viața veșnică. Cititorul va putea aprecia poezia lor inedită din traducerea unor capitole din *Cartea morților* aflată în volumul în pregătire.

...Farmecul magic al creațiilor poetice din Egiptul faraonic a inspirat și pe marele nostru Mihail Eminescu care a descris *Egipetul* în opera sa *Memento mori,* iar Alexandru Macedonski în *Ospățul lui Pentaur* (1886) a schițat magistral lumea sclipitoare de pe valea Nilului. În volumul său de tălmăciri *Din lirica universală,* Lucian Blaga a redat cu eleganță sobră frumusețea unui *Imn către soare.* Pe linia acestor prezentări a poeziei egiptene se înscrie și antologia în curs de apariție, pe care am fi dorit-o mai vastă, dar care se vrea una din cele mai fidele transpuneri în românește a geniului poetic din anticul Egipt.

În antologie autorii au căutat să păstreze și să redea cît mai exact toate frumusețile imaginilor și metaforelor poeziei egiptene, și vom adăuga că o culegere de poezie egipteană nu s-a publicat nici la noi în țară, nici în cele mai multe țări din întreaga lume.

CONSTANTIN DANIEL

Lector: LIANA PLEȘA
Tehnoredactor: ELENA BABI

Tiraj: 3 560. Bun de tipar: 11.02.1974. Coli tipar 21

Tiparul executat sub comanda
nr. 1/1534 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București
Republica Socialistă România

„Artele sînt tezaurul nostru de valori. Izvorul lor, pe care îl perpetuează, se găseşte în acele momente de o desăvîrşită stăpînire a trăirilor unor oameni remarcabili, momente în care feluritele posibilităţi de existenţă sînt intuite cu adîncă limpezime, iar diversele surse de energie se canalizează în chipul cel mai strălucit, momente cînd în locul obişnuitelor interese meschine şi al tumultului dezorientărilor se aşază o complexă serenitate. Atît în geneza unei opere de artă, în momentul creator, cît şi în aspectul ei de vehicul al comunicării se pot găsi raţiuni pentru aşezarea artelor la loc de cinste în ansamblul teoriei valorilor."

I. A. RICHARDS

Născut în 1893 la Sandbach, în Anglia, Ivor Armstrong Richards studiază la colegiul Clifton din Bristol şi la Cambridge, unde — în 1922 — este numit conferenţiar de engleză şi etică. În această perioadă elaborează cu Charles K. Ogden *Fundamentele esteticii* (1921) şi *Înţelesul înţelesului* (1923), opere ce vor fi socotite de Noua Critică şi de semiologia contemporană printre principalele surse teoretice. Personalitate de prim rang a esteticii şi teoriei literare contemporane, I.A. Richards a publicat deosebit de intens lucrări teoretice, critice sau de literatură beletristică, fie în Anglia, fie după stabilirea ulterioară în Statele Unite. Printre cele mai importante, în afară de *Principii ale criticii literare* (1925) se remarcă *Ştiinţă şi poezie* (1925), *Exerciţii de critică* (1929), *Coleridge despre imaginaţie* (1933), *Filozofia retoricii* (1936), *Cum se citeşte o pagină* (1942), *Instrumente speculative* (1955), *Rămas bun, pămînt şi alte poeme* (1958), şi o piesă în versuri, *Mîine dimineaţă Faust!* (1962). Institutul american de artă şi literatură i-a conferit premiul Loines pentru poezie în 1962.